ना ट्य क ला-प्र वे श

नाट्यकला-प्रवेश



अवधूत महादेव जोशी, एम्. ए.
मराठीचे प्राध्यापक, व्हिक्टोरिया कॉलेज, ग्वाल्हेर.

मूल्य रु. ३-४-०

व्हीनस प्रकाशन : पुणें

आवृत्ति पहिली १९५४

प्रकाशक
सदाशिव कृष्ण पाध्ये
व्हीनस प्रकाशन
४१० शनवार पेठ,
पुणें २.

मुद्रक
स.रा.सरदेसाई, बी.ए., एल्एल्.बी
नवीन समर्थ विद्यालयाचा
'समर्थ भारत' छापखाना,
४१ बुधवार, पुणें २.

पुरस्कार

नाट्यशास्त्र, कला व नाट्यदिग्दर्शन या विषयांवर त्रुटित लेखन मराठी नियतकालिकांतून थोडेंफार झालें आहे. परंतु या विषयांवर खोलवर विचार श्री. के. नारायण काळे यांनीं इ. स. १९३३ सालच्या गंधर्व-गुणगौरवांक या नांवाच्या 'रत्नाकर' मासिकाच्या खास अंकांत लिहिले. अजूनहि तो लेख वाचनीय आहे. अलीकडे श्री. नामदेव व्हटकर यांनीं 'नवशक्ति' या दैनिकांत लेखमाला लिहून आपले विचार व अनुभव प्रसिद्ध केले आहेत. दिवसेंदिवस हौशी नाट्यमंडळें गांवोगांवीं निघत आहेत. तेथें नाट्यप्रयोग विपुल होत आहेत. हौशी दिग्दर्शकांचा एक वर्ग तयार होत आहे. पूर्वीच्या काळांत (१९३० च्या पूर्वी) नाट्यसंस्था व लायक नटवर्ग नाटकें करीत असल्यानें, त्यांचा आदर्श हौशी दिग्दर्शकांना व नटांना होता. आज नाटकमंडळ्या नाहींत, नामांकित अधिकारी नट रंगभूमीवर नाहींत. नाटकें बसविण्यास त्यांचें थोडेंबहुत साहाय्य मिळतें, पण तें पुणें-मुंबईसारख्या मोठ्या शहरांतून! इतरत्र हा फायदा नव्या अननुभवी नटांना व दिग्दर्शकांना मिळत नाहीं. अशा अडचणींत, निदान, नाट्यदिग्दर्शनावरील ग्रंथ शोधायला जावें तर तोहि नाहीं. अशी मोठी कुचंबणा निर्माण झाली होती. प्रा. अवधूत जोशी यांच्या या ग्रंथानें ही कुचंबणा नाहींशी झाली आहे, ही केवढी समाधानाची गोष्ट आहे ! या ग्रंथामुळें मराठी नाट्यवाङ्मयांत फार मोठी भर पडली आहे. दिल्ली येथें भरणाऱ्या साहित्य-संमेलनाच्या शुभप्रसंगीं या ग्रंथाचें प्रकाशन होत आहे हाहि मोठा सुयोग आहे. जोशी यांचा माझा स्नेह पंचवीस वर्षांचा ! ग्वाल्हेरला राहून फार तर कॉलेजमधील विद्यार्थ्यांना ते शिकवीत असतील ही माझी कल्पना. परंतु गेल्या मे महिन्यांत गांठ पडतांच त्यांनीं ग्वाल्हेरला हौशी नाट्यव्यवसाय कसा जोमांत चालविला आहे याचें वर्णन केलें, व हळूच या ग्रंथाचें हस्तलिखित माझ्यापुढें टाकलें, तेव्हां मला गोडसा धक्का बसला. हा ग्रंथ लिहिण्यापूर्वी त्यांनीं काय काय वाचलें, किती नाटकें बसवून अनुभव घेतला, किती प्रयोग केले,याचें वर्णन केलें. त्यांच्या सतत वाचनाचें, प्रयोगदिग्दर्शनाचें, चिंतनाचें फल म्हणजेच हा ग्रंथ होय ! या ग्रंथांत या सर्वांचा प्रत्यय जागोजागीं येतो. ग्वाल्हेरसारख्या दूरच्या ठिकाणीं राहून मुळींच गाजावाजा न करतां श्री. जोशांनीं फार मोठी नाट्यसेवा केली आहे, याबद्दल त्यांना मी धन्यवाद देत आहें.

भरतमुनीपासून आजच्या रशियांतील नामांकित दिग्दर्शक व नटांचे ग्रंथ जोशांनीं अभ्यासले आहेत व त्यांचे वेळोवेळीं योग्य उल्लेख आपल्या पुस्तकांत केले आहेत. म्हणजे हा ग्रंथ या विषयावरील अद्ययावत् विचारांनींहि परिपूर्ण आहे. आपले विचार व सिद्धांत स्पष्ट करण्याकरतां त्यांनीं छायाचित्रें व रेखाचित्रें पुस्तकांत घातलीं आहेत. तीं मार्गदर्शक ठरावींत. निरनिराळ्या संदर्भांत प्रसिद्ध नटांच्या अभिनयनाट्यांचे दाखले दिले आहेत, तेहि समर्पक आहेत, व विषयाची फोड होण्यास उपयुक्त आहेत, यांत शंका नाहीं.

या ग्रंथांत दोष व उणीवा नाहींत असें मला म्हणायचें नाहीं. पण माझी भूमिका या स्थलीं टीकाकाराची नसून पुरस्कार करणाऱ्याची आहे. मतभेदांचाहि मी उल्लेख करीत नाहीं. पण एवढें नक्की सांगतों कीं, या पुस्तकांत वर म्हटल्याप्रमाणें प्रयोग, चिंतन, परिश्रम दिसतात. श्री. जोशी हे साधक आहेत; व खरा साधक नेहमींच प्रयोग करून आपल्या ज्ञानांत व अनुभवांत भर टाकीत असतो. पुस्तकाच्या पुढील आवृत्तींत ते स्वतःच स्वतःचे टीकाकार बनून ती शक्य तितकी निर्दोष करतील, व तींत नव्या अनुभवांची व प्रयोगांच्या निष्कर्षांची भर टाकतील. परंतु आज त्यांनीं फार मोठें कार्य केलें आहे हें निश्चित !

व्हीनस प्रकाशनाचे रसिक, उत्साही व धाडसी चालक श्री. पाध्ये व श्री. अनंतराव लिमये यांनीं सदरहू ग्रंथाचें प्रकाशन करून हें नवें धाडस केल्याबद्दल मी त्यांचें अभिनंदन करतों. हें पुस्तक लहान लहान ग्रामांतून व खेड्यांतून वाचलें जाईल, अभ्यासलें जाईल, याची खबरदारी ते घेतीलच. या ग्रंथाचें हिंदींत योग्य असें रूपांतर श्री. जोशांनीं अवश्य करावें व व्हीनसनेंच तें प्रसिद्ध करावें अशी सूचना करतों. महाराष्ट्रीय रसिक वाचक, दिग्दर्शक व नट या पुस्तकाचें स्वागत करतील अशी अपेक्षा करून पुरस्कार पुरा करतों.

मुंबई ४
ता. २४ सप्टेंबर १९५४.

के. वा. भोळे

हृद्गत

ग्रंथाच्या सुरुवातीस वाचकांस हें छोटेंसें हृद्गत सांगण्याची आवश्यकता आहे असें मला वाटतें. नाट्यकलेसंबंधीं ग्रंथ लिहिण्याची आपली योग्यता फार मर्यादित आहे, याची जाणीव असूनहि हा छोटासा ग्रंथ लिहिण्यास मी प्रवृत्त झालों. त्याचा प्रकार असा. ग्वाल्हेर येथील एक उत्साही नाट्यप्रेमी कलावन्त कै. वाय्. सदाशिव यांनीं सुमारें सतरा वर्षांपूर्वी 'आर्टिस्ट्स् कंबाइन्' या नांवाची हौशी नटांची नाट्यसंस्था स्थापन केली. या सतरा वर्षांत संस्थेनें सुमारें पसतीस नाटकांचे प्रयोग ग्वाल्हेरच्या जनतेसमोर यशस्वी रीत्या करून दाखविले आहेत. या संस्थेशीं गेलीं कांहीं वर्षे माझा निकट संबंध आला आहे. दोन वर्षांपूर्वी संस्थेतील हौशी नटांच्या मार्गदर्शनासाठीं नाट्यकलेसंबंधीं भाषणें, चर्चा इत्यादि साधनांची योजना करण्याचें संस्थेच्या चालकांनीं ठरविलें. त्यासाठीं टांचणें तयार करण्याचें काम मीं पत्करलें. टांचणें तयार करीत असतांनाच तीं व्यवस्थित लेखाच्या रूपानें लिहून काढलीं असतां एक लहानसा ग्रंथ तयार होईल, असें वाटूं लागलें. त्याप्रमाणें लेखनाचें काम सुरू केलें. अशा रीतीनें हा छोटेखानी ग्रंथ वाचकांपुढें ठेवण्याचें भाग्य आज लाभत आहे.

एखाद्या विषयावर ग्रंथ लिहिण्याची योग्यता माणसाच्या ठिकाणीं स्वतःसिद्ध व स्वयंप्रस्थापित असली तर आत्मसमर्थन करण्याची आवश्यकता भासत नाहीं. परंतु सुमारें दीड तपांचा काळ महाराष्ट्रापासून दूर, शिक्षकाच्या व्यवसायांत घालविलेल्या व हौशी नट म्हणून महाराष्ट्रास सर्वस्वीं अपरिचित असलेल्या मजसारख्या मनुष्यानें नाट्यकलेवर ग्रंथ लिहिण्याचें धाडस करावयाचें म्हटलें म्हणजे आत्मसमर्थनाचें कवच घालूनच महाराष्ट्रीय वाचकांसमोर यावयास पाहिजे. ही अपरिहार्यता ध्यानांत घेऊन क्षमायाचनापूर्वक पुढील दोन शब्द लिहीत आहें. लहानपणापासून नाट्यकलेबद्दल वाटणारी विलक्षण आवड, शाळा-कॉलेजांतील नाट्यप्रयोगांतून व पुढें सुमारें बीस वर्षे हौशी नाट्यमंडळांतून केलेल्या भूमिकांच्या द्वारें मिळालेला थोडाफार अनुभव, एवढ्या भांडवलावर

ग्रंथलेखनाचा केलेला हा व्यापार ‘अव्यापारेषु व्यापार’ ठरण्याचा संभव आहे, असें मला सुरुवातीपासून वाटत आलें आहे. परंतु एखाद्या विषयाबद्दल जिव्हाळा वाटत असला म्हणजे त्या विषयासंबंधीं आपले विचार दुसऱ्याला सांगण्याची तळमळ लागते, तसा थोडासा माझ्या बाबतींत प्रकार झाला. गेलीं कांहीं वर्षे ‘आर्टिस्ट्स् कंबाइन्’ या संस्थेतर्फे, तसेंच व्हिक्टोरिया कॉलेजच्या नाट्यमंडळातर्फे होणाऱ्या नाट्य-प्रयोगांतून भूमिका करण्याचा व कांहीं नाटकांचें दिग्दर्शन करण्याचा योग आला. त्या वेळीं आलेले निरनिराळे अनुभव व सुचलेल्या कल्पना वर निर्देशिलेलीं टांचणें तयार करतांना सतत डोळ्यांसमोर येत राहत. त्या योगानें विचारांस चालना मिळाली, इतकेंच नव्हे तर आपले विचार ग्रंथरूपानें मांडावे अशी तीव्र इच्छा उत्पन्न झाली. त्यांतूनच या ग्रंथाचा जन्म झाला.

नाट्यविषयक कांहीं संकेत अर्थात् अभिनयकलेचीं प्राथमिक तत्त्वें प्रस्तुत ग्रंथांत मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. तसें करतांना कांहीं इंग्रजी ग्रंथांचा आधार घ्यावा लागला. मराठींत या विषयावर फारच थोडें लेखन झालें आहे, हा विचारहि ग्रंथलेखनास प्रवृत्त करण्याला थोडाबहुत कारणीभूत झाला, हें मान्य केलें पाहिजे. इंग्रजी ग्रंथांचा आधार घेतला असला तरी तो केवळ नवीन बांधल्या जाणाऱ्या इमारतीच्या भोंवतीं उभारलेल्या माचांच्या स्वरूपाचा आहे. ग्रंथाचा इमला स्वानुभवाच्या पायावर उभारला आहे हें नमूद करावेंसें वाटतें. कांहीं सिद्धान्तांच्या स्पष्टीकरणार्थ प्रसिद्ध मराठी नाटकांतील उदाहरणें दिलीं आहेत. त्यांपैकीं पुष्कळशीं उदाहरणें तीं तीं नाटकें बसवितांना किंवा त्यांत भूमिका करीत असतांना सुचलेलीं आहेत. उदाहरणादाखल घेतलेल्या नाटकांची संख्या अल्प आहे, त्याच त्याच नाटकांतील उदाहरणें वारंवार घेतलीं आहेत, हा जर दोष मानला तर त्याबद्दल माझा मर्यादित अनुभव जबाबदार आहे. परंतु या मर्यादित अनुभवास थोड्याफार चिंतनाची बैठक लाभली आहे, एवढें मात्र नम्रपणें सांगावेंसें वाटतें. कै. गडकरी यांच्या नाटकांतील उदाहरणें अधिक आहेत. कै. गडकरी यांचीं नाटकें विविध प्रकारच्या नाट्यगुणांनीं परिपूर्ण असल्यामुळें प्रस्तुत पुस्तकांत चर्चिलेल्या

बहुतेक सर्व संकेतांस यथायोग्य लागू पडणारीं उदाहरणें त्यांतून सहज मिळण्यासारखीं होतीं. तेव्हां उदाहरणादाखल घेतलेल्या नाटकांच्या संख्येस साहजिकच मर्यादा पडली.

प्रस्तुत ग्रंथ प्रामुख्यानें हौशी नटांसाठीं लिहिला आहे. वास्तविक कलेच्या साधनेमध्यें हौशी नट व धंदेवाईक नट असा भेद करतां येत नाहीं. नाट्यवस्तूचा सूक्ष्म अभ्यास करण्यापासून अभिनयकलेचे तांत्रिक संकेत पाळण्यापर्यंत सर्व प्रकार उभयतांना अमलांत आणावेच लागतात. फरक इतकाच कीं, धंदेवाईक नट आपलें सगळें जीवन आपल्या कलेला वाहून घेत असतो, तर हौशी नट आपला नित्याचा व्यवसाय सांभाळून फावल्या वेळांत कलेची सेवा करीत असतो. परंतु हा फरक महत्त्वाचा आहे. स्टॅनिस्लाव्हस्कीप्रणीत 'मानस-तंत्रा 'प्रमाणें आपण करीत असलेल्या भूमिकेचें 'जीवन जगत राहणें' हें हौशी नटांपेक्षां धंदेवाईक नटांस अधिक शक्य. धंदेवाईक नटास तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांकडे दुर्लक्ष करून चालत नाहीं हें खरें; परंतु अनेक वर्षांच्या अभ्यासानें त्या त्यांच्या अंगवळणीं पडलेल्या असतात. हौशी नटांस मात्र त्यांचा नीट अभ्यास करणें अवश्य होऊन बसतें; इतकेंच नव्हे तर त्याचें बरेंचसें यश त्यावरच अवलंबून असतें. यामुळें नाट्यकलेकडे पाहण्याचा त्याचा दृष्टिकोन थोडाफार संकुचित असणें अपरिहार्य आहे. अशा नटांच्या मार्गदर्शनासाठीं प्रस्तुत-सारख्या ग्रंथाचा विशेष उपयोग होण्यासारखा आहे, ही जाणीवच या प्रयत्नाच्या मुळाशीं आहे.

या विषयावर खरोखरी रा. चिंतामणराव कोल्हटकर, रा. केशवराव दाते, रा. के. नारायण काळे, रा. केशवराव भोळे यांच्यासारख्या एखाद्या अधिकारी पुरुषानें ग्रंथ लिहावयास पाहिजे. माझा हा प्रयत्न ज्ञानेश्वरांनीं म्हटल्याप्रमाणें 'पांखिफुटया' पांखरासारखा आहे. त्यांत गरुडझेंप साधण्याची अवास्तव महत्त्वाकांक्षा बाळगलेली नाहीं. प्रसिद्ध गायक मरहूम रहिमतखाँ यांजबद्दल अशी आख्यायिका सांगतात कीं, ते कुणाच्या सांगण्यानें सहसा गावयास बसत नसत. त्यांना गावयास प्रवृत्त करावयाचें म्हणजे आधीं एखाद्या बेसुऱ्या गायकास त्यांजसमोर गावयास बसवावयाचें; त्याचें

बेसूर गाणें ऐकल्याबरोबर त्यांना गाण्याची स्फूर्ति यावयाची. प्रस्तुत ग्रंथानें शिकाऊ नटांस काय मार्गदर्शन होईल तें होवो, परंतु एखाद्या अधिकारी पुरुषास या विषयावर ग्रंथ लिहिण्याची स्फूर्ति झाली, तरी माझ्या कृतीचें सार्थक झालें असें मी समजेन.

प्रस्तुत ग्रंथ लिहिण्याच्या कामीं ज्या मित्रांचें साहाय्य झालें त्यांचा नामनिर्देश करणें इष्ट आहे. सुप्रसिद्ध नाट्यकलाभिज्ञ श्री. के. नारायण काळे यांजसमोर ग्रंथाची कल्पना मांडतांच त्यांनीं या विषयावरील इंग्रजी संदर्भग्रंथांची यादी करून दिली व ग्रंथलेखनाची दिशा दाखविली. त्यांनीं दिलेल्या सूचनांचा मला फार उपयोग झाला. तसेंच ' आर्टिस्ट्स् कंबाइन्'मधील माझे सहकारी रा. श्रीनिवास कोचकर यांनीं वेळोवेळीं केलेलें मार्गदर्शन मला उपयुक्त ठरलें आहे. रा. कोचकर हे हाडाचे नाट्यप्रेमी गृहस्थ आहेत. हौशी रंगभूमीवरील त्यांच्या दीर्घकालीन अनुभवाचा मला नेहमींच लाभ मिळत गेला आहे. त्यांचें ऋण मी आनंदानें मान्य करतों. तसेंच माझे नाट्याभिज्ञ मित्र रा. केशवराव भोळे व प्रा. पु. ल. देशपांडे, तसेंच प्रा. ना. सी. फडके यांनीं ग्रंथांतील विविध विषयांसंबधीं माझ्याशीं चर्चा करून उपयुक्त सूचना दिल्या, त्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहें. रा. भोळे यांच्या पुरस्काराच्या रूपानें तर आपणांस त्यांचा आशीर्वादच मिळाला असें मी समजतों. पुस्तकांतील छायाचित्रें रा. कोचकर व माझी पत्नी डॉ. सौ. नर्मदा यांचीं आहेत. दोघेंहि 'आर्टिस्ट्स् कंबाइन्'च्या प्रमुख नटवर्गापैकीं आहेत. आज महाराष्ट्रांत तसेंच महाराष्ट्राबाहेर कित्येक हौशी नाट्यमंडळें कार्य करीत आहेत, व नवीन निर्माण होत आहेत, हें नाट्यकलेच्या अभिवृद्धीच्या दृष्टीनें सुचिन्हच समजावयास पाहिजे. त्यांस या पुस्तकाचा उपयोग झाला तर माझ्या परिश्रमांचें चीज झाल्याचें मला समाधान होईल.

ग्वाल्हेर
भाद्रपद शु. ४ (गणेश चतुर्थी)
शके १८७६

अ. म. जोशी

तीर्थरूप अण्णा

(कै. प्रो. महादेव मल्हार जोशी)

यांच्या प्रेमळ स्मृतीस—

अनुक्रमणिका

संदर्भ ग्रंथ

1. Technique of Play Production.... A. K. Boyd.
2. An Actor Prepares...Constantine Stanislavsky.
3. Stanislavsky on the Art of the Stage ... R. Magarshack.
4. Rehearsal. ... Miriam A. Franklin.
5. Hints on the Art of Acting...Dame Irene Vanbrugh.
6. Acting ... Edwin C. White.
7. Teach yourself Amateur Acting... John Bourne.
8. Acting
9. Scenic Design
10. Play Produced
11. Production.
(8–11) Amateur Stage Handbooks edited by Roy Stacey.
१२. भारतीय नाट्यशास्त्र ...कु. गोदावरी केतकर.

मुद्रण शुद्धि

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
३	१७	भ्रूकुटि	भ्रुकुटी
१२	२६	महत्त्वाकांक्षा व	(हे शब्द गाळावे)
१५	३	नाट्याचा	नाट्याच्या
४६	२१-२२	'प्रेम कल्पनांनीं पिसाळ-लेला...' हें पुढील वाक्य...	'नाहीं, लतिके, हें समाधान..' हें पुढील वाक्य
८०	४	परिपर्णता	परिपूर्णता
८२	१६	नसली	नसला
१०९	१८	कांतर	कातर
११२	११	नाटकाची	नाटकांची
११३	२४	स्यायी	स्थायी
११५	१३	उत्पन्न होते.	उत्पन्न होते,
११७	२७	हेंच इष्ट,	हेंच इष्ट.
१३३	१४	सयमशील	संयमशील
१३६	१७	न्वराज्यासाठीं	स्वराज्यासाठीं
१४७	१	समूहरचना विचार	समूहरचनेचा विचार

---

*

१ भारतीय नाट्याची परंपरा

आपणांकडे नाट्यास पांचवा वेद म्हटलें आहे. चार वेदांपासून निर-निराळे गुण घेऊन ब्रह्म्यानें या पांचव्या वेदाची निर्मिति केली असें मानण्यांत येतें. नाट्याची उत्पत्ति देवलोकीं झाली असून त्याचें उत्पादकत्व श्रीशंकराकडे देण्यांत आलें आहे. म्हणूनच श्रीशंकरास नटराज, नटेश, महानट इत्यादि नांवें दिलेलीं आढळतात. श्रीशंकरापासून ब्रह्म्यानें तें ज्ञान प्राप्त करून घेतलें व हा पांचवा म्हणजे नाट्यवेद निर्माण केला. ब्रह्म्याकडून तें ज्ञान भरताकडे आलें व भरतानें आपल्या गुरूच्या आज्ञे-वरून त्याचा जगांत प्रसार केला, अशी नाट्याची परंपरा मानितात. भरत हा भारतीय नाट्यशास्त्राचा जनक होय. त्याचा या विषयावरील ग्रंथ सुप्रसिद्ध आहे. भरताच्या कालीं नाट्यकला चांगल्या प्रगल्भ अवस्थेंत होती असें दिसतें. रंगभूमीची रचना, वेषभूषा, अभिनयाचे प्रकार, रस, इत्यादिसंबंधीं भरतानें केलेलें विवेचन पाहिलें असतां याचें प्रत्यंतर येतें. युरोपमध्यें ग्रीस देशांतहि नाट्याची परंपरा अशीच अति प्राचीन आहे. भारतीयांनीं नाट्यशास्त्राचे धडे ग्रीकांपासून घेतले असें कांहीं पाश्चात्त्य विद्वान् प्रतिपादन करितात, परंतु त्यांत तथ्य नाहीं. भारताची नाट्यपरंपरा स्वयंभू व स्वतंत्र आहे.

पुरातनकाळीं नाट्य हें कोणत्या तरी धार्मिक विधीशीं संबद्ध असे. असें म्हणतात कीं, देवांनीं असुरांवर मिळविलेल्या विजयानंतर इंद्रादि देवांचा गौरव करण्याच्या निमित्तानें ब्रह्म्यानें त्या विषयावर नाटक बसवून त्याचा प्रयोग करविला. ही नाट्याची सुरुवात मानितात. त्या प्रयोगाच्या वेळीं कांहीं असुरांनीं दंगा माजवून नाटक उधळून देण्याचा प्रयत्न केला. तेव्हां इंद्रानें त्यांना मारून पिटाळून लाविलें. तेव्हांपासून प्रत्येक नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं इंद्राचा ध्वज रंगभूमीवर उभारण्याची पद्धत पडली. हा ध्वज नाट्याचा संरक्षक म्हणून मानला जात असे. यास ‘ जर्जर ’ असें म्हणत. इंद्रानें पहिल्या नाट्यप्रयोगाचे वेळीं असुरांस पिटून काढलें(जर्जरीकृताः), त्या प्रसंगाच्या स्मरणार्थ त्यास हें नांव देण्यांत आलें.

नाट्याच्या प्रायोगिक बाजूचा सूक्ष्म व सर्वांगीण परामर्ष घेणारा भरताच्या 'नाट्यशास्त्रा' इतका पुरातन ग्रंथ जगाच्या वाङ्मयांत क्वचितच सांपडेल. अष्टरस, त्यांची उत्पत्ति व अभिनयद्वारा दर्शन, इत्यादि विषयांवर भरतानें केलेल्या विवेचनानें भारतीय नाट्यकलाभिज्ञांसच नव्हे, तर साहित्यशास्त्रज्ञांसहि एक नवीन दृष्टि दिली. नृत्यासंबंधीं त्यानें केलेल्या विवेचनानें भारतीय नृत्यकलेस शास्त्रीय बैठक प्राप्त करून दिली. त्याशिवाय रंगभूमीची मांडणी व सजावट, त्यासाठीं लागणारी सामुग्री, नटांची निवड, भाषणपद्धति (जीस भरत 'पाठ्यगुण' म्हणतो) इत्यादि नाट्यविषयक विविध बाबींचा तपशीलवार विचार भारतीय कलाप्रांतांत केवळ अपूर्व आहे. त्या काळीं नाट्यगृहाची रचना भव्य प्रमाणावर केलेली व मोठी सोयीची असे. रंगभूमीच्या अगदीं पाठीमागें प्रशस्त नेपथ्यगृह (green room) असे. त्याच्यापुढें सुमारें १२ × १२ फुटांचा उघडा म्हणजे प्रेक्षकांस दिसण्यासारखा भाग असे. त्यास 'रंगशीर्ष' म्हणत. पुढच्या अंगास २४ × १२ फुटांचें रंगपीठ असे. रंगपीठावर प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोग होत असे व मागील रंगशीर्षाचा उपयोग माडी, गच्ची वगैरे स्थानें दाखविण्यासाठीं करीत असत. अशा प्रकारची रंगभूमीची अनेक सोयींनीं युक्त अशी मांडणी आजच्या आपल्या रंगभूमींतहि आढळत नाहीं. माडी, गच्ची वगैरे प्रकार रंगभूमीवर दाखविणें आजहि आपणांस कठीण पडतें. 'संशयकल्लोळ' नाटकांत रस्त्यांत घेरी येऊन पडलेल्या रेवतीस सांवरीत असलेल्या फाल्गुनरावाला कृत्तिका आपल्या माडीवरून पाहते. हा देखावा आपल्या नाटकमंडळ्या कसातरी उभा करितात. 'मृच्छकटिकां'त शर्विलक चारुदत्ताच्या घरीं दागिन्यांची चोरी करितो, त्या प्रसंगीं ज्या खोलींत चारुदत्त झोंपलेला असतो ती खोली प्रेक्षकांस दिसावयास पाहिजे व त्या खोलीच्या भिंतीला भगदाड पाडणारा शर्विलकहि दिसला पाहिजे. म्हणजे रंगभूमीवर एका वेळीं दोन कक्ष दाखवावयास पाहिजेत. अशा प्रकारची रचना आजच्या रंगभूमीवर केलेली आढळत नाहीं. अशा निरनिराळ्या देखाव्यांची मांडणी करण्याची सोय तत्कालीन रंगभूमीवर होती, असें भरतानें दिलेल्या वर्णनावरून दिसतें.

नाट्यप्रयोगाचीं सर्व सूत्रें आपल्या हातांत बाळगणारा तत्कालीन सूत्रधार हा आजच्या काळांतील दिग्दर्शक म्हणतां येईल. तो मोठा बहुश्रुत व हरहुन्नरी असे. नाट्य, संगीत, नृत्य इत्यादि कलांमध्यें तो प्रवीण असेच, परंतु शिवाय तो निरनिराळीं शास्त्रें जाणणारा विद्वान् व व्यवहारचतुर मनुष्य असे. आजहि आपला दिग्दर्शक नाट्यविषयक सर्व तंत्रें जाणणारा, नाटकांतील साहित्यगुण पारखणारा, सर्व नटांवर वजन ठेवून असणारा व त्यांना सांभाळून घेणारा, असा बहुगुणसंपन्न असावा अशी आपण अपेक्षा करतों. सूत्रधाराव्यतिरिक्त रंगभूमीची सजावट करणारे शिल्पी, पात्रांचे कपडे, मुकुट, कृत्रिम आभरणें, पुष्पमाला इत्यादि नाटकास आवश्यक असणारी सामुग्री तयार करणारे अनेक व्यावसायिक लोक नाट्यमंडळांत असावे लागतात, त्यांचाहि भरतानें उल्लेख केला आहे. नृत्याचे विविध प्रकार, त्यांत कराव्या लागणाऱ्या हस्तपादादिकांच्या विविध क्रिया, यांचें इतकें तपशीलवार विवेचन दुसऱ्या कोणत्याहि ग्रंथांत पाहावयास मिळणार नाहीं. अभिनयाचे त्यानें आंगिक, वाचिक, सात्त्विक व आहार्य असे चार प्रकार मानले आहेत. आंगिक अभिनयांत नटानें करावयाचे निरनिराळे अंगविक्षेप, उठणें, बसणें, चालणें इत्यादि क्रिया, मुद्राभिनयास आवश्यक असलेल्या भ्रूकुटिनेत्रादिकांच्या हालचाली, यांचा समावेश होतो. आवाजाचा चढउतार, वाक्यांत विशिष्ट ठिकाणीं जोर देणें, विराम (pause), इत्यादि भाषणपद्धतीमधील बारकाव्यांचा विचार वाचिक अभिनयांत केला आहे. अष्टरस, त्यांचे स्थायी भाव व संचारी भाव, हे भाव अभिनयद्वारा व्यक्त करण्याच्या पद्धती, इत्यादिकांचा सात्त्विक अभिनयांत समावेश केला आहे. आहार्य या अभिनयप्रकारांत नटाची वेषभूषा, रंगभूषा, इत्यादिकांचा विचार केला आहे. या सर्व विवेचनांत आजच्या काळांतील अभिनयविषयक बहुतेक सर्व तांत्रिक बाबींचा समावेश होऊं शकेल, इतकें तें व्यापक आहे. नटाच्या अंगीं कोणकोणते गुण असावे, विविध भूमिकांसाठीं नटांची निवड कशी करावी, इत्यादीविषयीं भरतानें दंडक घालून दिले आहेत. नटाची देहयष्टि, देखणेपणा, आवाज, वाणी, संगीतज्ञान, इत्यादि बाबतींत तज्ज्ञ परीक्षकांकडून परीक्षा करवून मगच त्यास नाटकांत भूमिका देण्यांत

येत असे. अर्थात् वेगवेगळ्या भूमिकांसाठीं वेगवेगळ्या प्रकारचे गुण नटाच्या अंगीं असावे लागत. देवाची भूमिका करणारा नट रेखीव चेहऱ्याचा, देखणा व मध्यम बांध्याचा असावा, तर राक्षसाच्या भूमिकेसाठीं दांडगी शरीरयष्टि, मेघगर्जनेसारखा मोटा आवाज, रौद्र चेहरा, इत्यादि गुण महत्त्वाचे समजत. नाटकांतील सेनापति, विदूषक, वैदिक ब्राह्मण, सेवक इत्यादि पात्रांसाठीं कशा प्रकारचीं माणसें हवीं, या सर्व बाबतींत सूक्ष्मपणें विचार करून भरतानें सूचना दिल्या आहेत. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रिया करीत असत. भरतानें बसविलेल्या 'लक्ष्मीस्वयंवर' नांवाच्या नाटकांत स्वर्लोकींची अप्सरा उर्वशी हिनें लक्ष्मीची भूमिका केली होती अशी आख्यायिका आहे. भरताचे वेळीं नाट्यव्यवसायास चांगली प्रतिष्ठा प्राप्त झाली होती. नटांना हीन लेखण्यांत येऊं लागलें तें पुढील काळांत. त्यासंबंधीं अशी आख्यायिका सांगतात कीं, एकदां भरतपुत्रांनीं देवादिकांची, ब्राह्मणांची व ऋषींची चेष्टा करणारें एक नाटक केलें. त्याचा ऋषींना राग आला व त्यांनीं भरतपुत्रांस शाप दिला. त्या योगानें त्यांच्या वंशजांस म्हणजे नटांस समाजांत हीन दर्जा प्राप्त झाला. त्या काळीं नाट्यविषयक स्पर्धाहि होत असत, असें रंगभूमीच्या मांडणींत परीक्षकांना बसण्यासाठीं निराळें स्थान राखून ठेवलेलें असे, यावरून दिसतें. एकंदरींत भरतानें केलेली नाट्यविषयक कामगिरी भारतांत तरी अपूर्व आहे यांत शंका नाहीं.

नाट्य, नृत्य व संगीत या तिन्ही कला पुरातनकाळीं परस्परसंबद्ध होत्या. नृत्यांत नाट्यांतील भावदर्शन, अंगविक्षेप इत्यादि अंगांचा समावेश होतोच व संगीतांतील तालबद्धतेशिवाय नृत्यास सौंदर्य प्राप्त होत नाहीं; किंबहुना तालबद्धता हा नृत्याचा प्राणच होय असें म्हणतां येईल. प्रारंभींच्या नाटकांत नृत्य घातलेलें नसे. असें म्हणतात कीं, एकदां प्रत्यक्ष श्रीशंकर 'त्रिपुरदाह' हें स्वजीवनविषयक नाटक पहात होते. तेव्हां त्यांना त्यांतील नृत्याचा अभाव जाणवला, व त्यांत नृत्याचा समावेश केला असतां नाटक अधिक परिणामकारक होईल असें त्यांस वाटलें. म्हणून त्यांनीं आपला शिष्य तंडु याच्याकडून नाटकांत नृत्य बसवून घेतलें. त्याच्या नृत्यास तांडवनृत्य असें म्हणतात. तेव्हांपासून नाट्यांत नृत्याचा प्रवेश

झाला. नाट्य, नृत्य व गायन यांचें अशा तऱ्हेनें मिश्रण होऊं नये असें मत बाळगणारे आजच्या काळाप्रमाणें त्या काळींहि कांहीं लोक होते असें दिसतें. त्यांनीं भरतमुनींस विचारलें, " हे मुने, नाट्यांत अभिनयास प्राधान्य असावें. त्यांत नृत्याची लुडबूड कशाला? " भरतमुनि म्हणाले, " तुमचें म्हणणें खरें आहे. तसें पाहिलें तर नाट्यास नृत्याची आवश्यकता नाहीं. परंतु नृत्यानें नाटयाच्या सौंदर्यांत भर पडते म्हणून तें घातलें आहे. " नाटयांत नृत्य व संगीत असावीं कीं नाहीं हा आजहि वादाचा प्रश्न आहे. नाट्याचें माध्यम अभिनय हें आहे; नृत्यसंगीतांनीं नाट्याचें स्वरूप संमिश्र किंवा शबल होतें, म्हणून नाटकांत नृत्य आणि संगीत घालणें इष्ट नाहीं, असें मानणारा शुद्धिवादी लोकांचा पक्ष आहे. भरतानें या आक्षेपास दिलेलें उत्तरहि विचारार्ह आहे. नाट्य, नृत्य व संगीत या तीन कलांचा परस्परांशीं अत्यंत निकटचा संबंध आहे. रसोत्पत्तीसाठीं तिघांचें परस्परांस साहाय्य होतें. त्यांत मूलत: एकमेकांस बाधक असा कांहीं अंश नाहीं. एवढेंच कीं, त्यांचा योग्य समन्वय घालतां आला पाहिजे. असा योजकच दुर्लभ असतो, म्हणून त्यासंबंधीं आक्षेप उत्पन्न होतो. तसा योजक मिळाला तर नृत्यसंगीतांनीं नाटयाचें सौंदर्य वाढतें, इतकेंच नव्हे तर नाट्याचें उद्दिष्टहि अधिक चांगलें साध्य होतें, असा अनुभव आहे. कांहीं जुन्या मराठी नाटकांत पदांची संख्या वाजवीपेक्षां अधिक असल्यामुळें त्या नाटकांच्या प्रयोगास जलशाचें स्वरूप येत असे. अशा अमर्याद व अस्थानीं घातलेल्या संगीतानें रसभंग होतो हें कबूल करणें भाग आहे. तसेंच अलीकडच्या बहुतेक बोलपटांत आवश्यक नसतांना नृत्याचे देखावे घालण्यांत येतात, हा प्रकारहि गौण मानावयास हवा. या प्रकारांनीं नाट्यवस्तूच्या गतीस बाध येऊन नाटयाचें सौंदर्य नष्ट होतें यांत शंका नाहीं. परंतु योग्य प्रमाणांत, योग्य स्थानीं व योग्य प्रकारें नृत्यसंगीतांची योजना केल्यास रसभंग न होतां रसोत्कर्ष साधतां येईल. श्री. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांचें उदाहरण या ठिकाणीं देतां येण्यासारखें आहे. त्यांत नाट्याशीं नृत्य व संगीत यांचा सांधा इतका बेमालुम बसविलेला असतो कीं, त्यामुळें नाट्याचें सौंदर्य कमी होत नाहींच, उलट त्या ठिकाणचें नृत्य-संगीत काढून टाकलें तर नाट्याची परिणामकारकता

कमी होईल असें वाटतें. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत नृत्यसंगीतांचा धांगडधिंगा फार असतो असें म्हणणारेहि रसिक आहेत. हा प्रत्येकाच्या मताचा प्रश्न आहे. कदाचित् त्यांच्या म्हणण्यांत सत्याचा अंश असेलहि; परंतु त्यामुळें तत्त्वाला बाध येण्याचें कारण नाहीं. ज्यांना पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत नृत्यसंगीताचा 'धांगडधिंगा' दिसत असेल त्यांच्या म्हणण्याचा मथितार्थ इतकाच घ्यावयाचा कीं, त्या ठिकाणीं नाट्य, नृत्य आणि संगीत यांचें प्रमाण नीट जमलें नाहीं; त्यांत सुधारणेस जागा आहे. हजारों भिन्नरुचि जनांचें समाराधन हें नाट्याचें उद्दिष्ट होय. तें नाट्य-नृत्य-संगीतांच्या समन्वयानें साधत असेल, तर नाट्याच्या माध्यमाच्या शुद्धी-विषयीं फाजील आग्रह धरण्यांत मतलब नाहीं, एवढेंच येथें म्हणावयाचें आहे.

प्राचीन काळच्या संस्कृत नाट्यवाङ्मयास अशा प्रकारच्या सर्वांगपरिपूर्ण रंगभूमीची जोड व प्रगल्भ नाट्यशास्त्राची बैठक लाभली होती. म्हणूनच संस्कृत नाट्यवाङ्मय इतकें संपन्न आहे. मराठी संतकालीन वाङ्मयांत नाट्यवाङ्मयास स्थान न मिळाल्यामुळें महाराष्ट्रांत भरताची नाट्यपरंपरा खंडित झाली. नाट्यवाङ्मय व रंगभूमि यांचा विकास परस्परावलंबी आहे. मराठी नाटकांचा गेल्या शंभर वर्षांचा इतिहास आपल्या डोळ्यांसमोर आहे. विष्णुदास भावे, किर्लोस्कर इत्यादि नाट्यप्रेमी जनांनीं आजची मराठी रंगभूमी उभी केली आहे. थोडें जुनें व थोडें नवें तंत्र योजून त्यांनीं एक नवीन परंपरा निर्माण केली—किंवा मध्यंतरीं खंडित झालेल्या परंपरेचें पुनरुज्जीवन केलें, असें म्हणतां येईल. आज बोलपटांच्या योगानें नाट्याच्या परंपरेला धक्का बसल्यासारखा दिसत असला, तरी तो मर्यादित अर्थानेंच बसला आहे. सिनेमा झाला तरी नाट्याचाच प्रकार म्हणावयाचा. अभिनय हें दोघांचेंहि माध्यम. थोडाफार फरक आहे, तेवढा वगळल्यास सिनेमाच्या तंत्राचा नाटकांत उपयोग करून घेतां येण्यासारखा आहे, नव्हे तो करणें इष्ट आहे असें म्हणावेंसें वाटतें. सिनेमांत अनेक स्थळांचीं प्रत्यक्ष छायाचित्रें घेण्याची सोय असल्यामुळें व नाटकांत तशी सोय नसल्यामुळें नाटकांतील देखाव्यांच्या सजावटींत सिनेमाइतकी वास्तवता आणतां येणार नाहीं, हें खरें. तरी पण त्या बाबतींत मराठी रंगभूमीनें पुष्कळ प्रगति केली आहे यांत

शंका नाहीं. युरोपांतील रंगभूमीनें सजावटीच्या बाबतींत आपल्यापेक्षां कितीतरी अधिक प्रगति केली आहे, असें तेथील रंगभूमि प्रत्यक्ष पाहून आलेले लोक सांगतात. आजच्या शास्त्रीय युगांत छायाप्रकाशादिकांचा योग्य उपयोग केला तर नाटकाची वास्तवता व सौंदर्य यांत भर टाकण्यास कितीतरी वाव आहे. युरोपांत फिरत्या रंगपीठाची (revolving stage) योजना सर्वसामान्य झाली आहे. आपल्याकडे अद्याप ती व्यवस्था नाहीं. बंगालमध्यें आहे. गुजराती रंगभूमी मराठीच्या मानानें मागासलेली असली तरी गुजराती नाटकांत क्षणार्धांत बदललेला देखावा (Transfer scene) दाखविण्याची व्यवस्था फार वर्षांपासून चालत आली आहे. आधुनिक पद्धतीच्या मराठी नाटकांत अशा देखाव्यांची जरूरी भासत नाहीं ही गोष्ट वेगळी, परंतु आवश्यकता उत्पन्न झाल्यास तशा प्रकारची योजना करण्याचा प्रयत्न व्हावयास पाहिजे. केवळ अभिनयकौशल्यावर भर देणारे कांहीं शुद्धिवादी लोक असें म्हणतात कीं, रंगभूमीवरील सजावटीची उत्कृष्ट नाट्यास कांहीं आवश्यकता नाहीं; नटांच्या अंगीं अभिनयकौशल्य असेल तर केवळ साध्या पडद्यावर नाट्य यशस्वी करून दाखवितां येईल. परंतु नाटकांत शक्य तितकी वास्तवता आणावयाची ही दृष्टि एकदां स्वीकारली म्हणजे अभिनयकौशल्यास वास्तवपूर्ण सजावटीची जोड देण्याची कल्पनाहि स्वीकारावी लागते. सिनेमाच्या मानानें रंगभूमीचें क्षेत्र मर्यादित असल्यामुळें नाटकांत अनेक गोष्टी कल्पनेनेंच आपल्या मनश्चक्षूंसमोर उभ्या कराव्या लागतात. या बाबतींत प्रेक्षकांच्या कल्पनेस शक्य तितका कमी ताण पडेल अशी योजना करण्यासंबंधीं नाट्यव्यवस्थापकांनीं कटाक्ष ठेविला पाहिजे. वास्तवपूर्ण सजावटीनें प्रेक्षकांच्या रसग्रहणास साहाय्य होतेंच, पण नटासहि नाट्याशीं तादात्म्य पावण्यास मदत होते असा बहुसंख्य नटांचा अनुभव असेल. केवळ अभिनयावरच भर द्यावयाचा तर जरा पुढें जाऊन असेंहि म्हणतां येईल कीं, सजावटीची आवश्यकता नाहीं, तशी विविध भूमिकांसाठीं करावयाच्या वेषभूषेची तरी काय आवश्यकता आहे ? परंतु योग्य वेशभूषेशिवाय प्रेक्षकांसमोर येण्याची किती नटांची तयारी असेल ? अलीकडे नाटकाच्या वाचनाचे प्रयोग चालले आहेत व ते अत्यंत यशस्वी होत असल्याचें आपण ऐकतों. केवळ भाषण-

पद्धतीच्या साहाय्यानें उत्कृष्ट नाट्य निर्माण करण्याची करामत प्रशंसनीय आहे यांत शंका नाहीं. परंतु प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगापेक्षांहि हा नाट्य-वाचनाचा प्रयोग अधिक परिणामकारक होतो, असा प्रचार जेव्हां करण्यांत येतो, तेव्हां मात्र आपण एखाद्या गोष्टीचें अवास्तव कौतुक तर करीत नाहीं ना, असा विचार मनांत आल्यावांचून राहत नाहीं. परंतु नाट्य-वाचनाच्या या प्रयोगांतहि पार्श्वसंगीताची योजना करण्यांत येतेच. म्हणजे कांहींतरी कृत्रिम साधनांची जोड दिल्याशिवाय नाट्य परिणामकारक होत नाहीं ही जाणीव त्या ठिकाणींहि आहेच. कृत्रिम साधनांचें साहाय्य घ्यावयाचें तर मग तें अशा मर्यादित स्वरूपांत कां घ्यावें ? संपूर्ण वास्तवता साधण्याइतकी त्या साहाय्याची मर्यादा कां वाढवूं नये ? सारांश, नाट्य हें जीवनाचें प्रतिबिंब आहे, व तें प्रतिबिंब प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर शक्य तितकें स्पष्ट उमटावें, अशा हेतूनें नाट्याला कृत्रिम साधनांची शक्य तितकी जोड देणें हेंच उचित ठरतें. शक्य तितकी वास्तवता आणावयाची तर रंगभूषाहि करूं नये असाहि एक मुद्दा पुढें येतो. परंतु रंगभूषा केल्या-विना नटाच्या मुद्रेवरील भावदर्शन प्रेक्षकांस नीट दिसणार नाहीं, हें ध्यानांत धरलें पाहिजे. सांगावयाचें इतकेंच कीं, प्रेक्षकांच्या रसग्रहणास बाध येणार नाहीं, इतक्या बेतानें नाट्यांत शक्य तितकी वास्तवता आणण्यासाठीं रंगभूमीच्या सजावटींमध्यें विविध प्रकारच्या कृत्रिम साधनांचें साहाय्य घेणें आवश्यकच ठरतें.

भारतीय नाट्याची परंपरा व सद्यःस्थिति, यांचा या ठिकाणीं थोडक्यांत विचार केला. नाट्यसृष्टीचें स्वरूप, नाट्यविषयक दृष्टि, अभिनयकलेचे मंत्रतंत्र इत्यादि विषयांवर पुढील प्रकरणांत विचार करावयाचा आहे.

---

*

२ नाट्यसृष्टि

"......the oldest, the most powerful, and the most immediate of all arts, combining the many into one."

—Max Reinhardt.

सत्याचा आभास निर्माण करणें हें नाटयाचें उद्दिष्ट होय. नाटय निर्माण करण्यासाठीं नट एका काल्पनिक सृष्टींत प्रवेश करीत असतो. आपण करीत असलेल्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावून त्या व्यक्तीचें व्यक्तिमत्त्व, तिच्या भावना, तिचा स्वभाव, हीं सर्व आपलींच आहेत, अशी वृत्ति त्याच्या ठिकाणीं निर्माण होत असते; थोडक्यांत, तात्पुरतें तो त्या व्यक्तीचें जीवन जगत असतो. रंगभूमीवर प्रवेश करतांच नटाचा या काल्पनिक सृष्टींत प्रवेश होतो. त्यानंतर तो स्वतःचें व इतर नटांचें व्यक्तित्व विसरतो. आपणांस नाटकांत भेटणारी व्यक्ति नाटयदृष्टया आपल्या परिचयाची नसली, आणि आपण तिला प्रथमच पाहत असूं, तर रोज तालमीच्या वेळीं त्या व्यक्तीस पाहत असूनहि तिला आपण नव्यानेंच पाहत आहों, असा आभास निर्माण करणें; रंगभूमीवर आपल्या प्रियकरास पाहून संभ्रमयुक्त लज्जेनें चूर झालेल्या तरुणीचा अभिनय करतांना, रोज तालमीच्या वेळीं वस्तुतः आपला प्रियकर नसलेल्या व्यक्तीस नित्य पाहत असल्यामुळें लज्जेची छटाहि उमटत नसतांना, लज्जेचा आभास उत्पन्न करणें; रोज तालमीच्या वेळीं ऐकून ऐकून शिळी झालेली बातमी रंग-भूमीवर नव्यानेंच ऐकत असल्याचा आविर्भाव करणें; दुसऱ्याच्या कानांत एखादें रहस्य सांगत असतांना समोर हजारो प्रेक्षक बसले आहेत व आपलें बोलणें त्यांस ऐकूं जात आहे (आणि तें त्यांना ऐकूं जावयास पाहिजेच) हें माहीत असूनहि जणूं कांहीं एकांतांत तें रहस्य आपण दुसऱ्यास सांगत आहों, असें भासविणें; या व अशा आभासात्मक क्रियांनीं नाटय बनत असतें.

नाटय यशस्वी होण्यासाठीं या आभासात्मक क्रिया शक्य तितक्या स्वाभाविक होणें आवश्यक आहे. नाटयांत जीवनाचें हुबेहुब चित्र

पाहावयास मिळावें अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा असते. ही अपेक्षा पूर्ण करण्याचें काम नाटककारास करावें लागतें तितकेंच नटांसहि करावें लागतें. नाटककारानें निर्माण केलेल्या वास्तव जीवनचित्राचा वास्तव आविष्कार करण्याची जबाबदारी नटावर येऊन पडते. त्यासाठीं त्यानें आपल्या अभिनयांत शक्य तितकी स्वाभाविकता आणण्याचा प्रयत्न करावयास पाहिजे, हें उघड आहे. तथापि सर्व कलांप्रमाणें नाट्यकलेंतील स्वाभाविकतेस मर्यादा पडते. नाट्य आणि कला या दोन्ही शब्दांमध्यें कृत्रिमतेचा अंश गृहीत धरावा लागतो. ज्याप्रमाणें ललितवाङ्मय कितीहि वास्तववादी असलें तरी त्यांत अद्भुतरम्य असा थोडासा तरी अंश असतोच, त्याप्रमाणें नाट्य म्हटलें कीं, तें कितीहि स्वाभाविक असो, त्यांत कृत्रिमतेचा अंश हा असावयाचाच. आंबरसांत मिरपूड घातली म्हणजे त्याला चवदारपणा येतो, पण तीच जरा अधिक प्रमाणांत पडली तर तिचा उग्र वास येतो व आंबरस खाववत नाहीं. नाट्यांतील कृत्रिमतेचें असेंच आहे. नाट्यास ती आवश्यक असते, पण तिचें योग्य प्रमाण साधलें तरच नाट्य आकर्षक होतें. नाट्यांतील कृत्रिमता ही भूमितींतील रेषेसारखी असते. भूमितींत रेषेची व्याख्या अशी करितात कीं, तिला लांबी असते, परंतु रुंदी नसते. रुंदी नसते याचा अर्थ रुंदी दिसते पण ती मापतां येत नाहीं, इतकी सूक्ष्म असते. नाट्यांतील कृत्रिमता दिसावी, परंतु ती मापतां येणार नाहीं इतक्या बेताची असावी. नाट्यांतील आभास प्रेक्षकांच्या मनावर ठसण्यापुरतेंच तिचें अस्तित्व प्रतीत व्हावें, याहून तिची रुंदी वाढली तर आभासाचें सौंदर्य नष्ट होईल. हें प्रमाण सांभाळण्यांत नाट्यकलेचें बीज सांठविलेलें आहे.

एवढा कृत्रिमतेचा अंश सोडला तर उरलेला सगळा प्रांत वास्तवतेस मोकळा आहे. हा विस्तृत प्रांत व्यापण्याचा नटानें प्रयत्न करावयाचा आहे. चित्रकलेंत ज्याप्रमाणें जितकी वास्तवता निर्माण होईल तितकें चित्र आकर्षक होतें, त्याप्रमाणें जीवनाचें चित्र नाट्यरूपानें रेखाटतांना त्यांत नट जितकी वास्तवता निर्माण करूं शकेल, तितका त्याचा अभिनय आकर्षक ठरेल. लेखकाच्या अंगीं आवश्यक असणारें, सूक्ष्म अवलोकन, तीव्र कल्पनाशक्ति व दुसऱ्याच्या अंतःकरणांत प्रवेश करण्याचें सामर्थ्य,

इत्यादि गुण नटाच्या ठिकाणींहि असावे लागतात. परकायाप्रवेश करून, दुसऱ्याच्या भावना आपल्याशा करून, त्या प्रेक्षकांसमोर व्यक्त करावयाच्या, इतकेंच नव्हे तर प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत त्यांचें संक्रमण घडवून आणावयाचें, हें नटाचें कार्य होय. भरतानें यासंबंधीं म्हटलें आहे:—

यथा जीवः स्वभावं स्वं परित्यज्यान्यदैहिकम्
परभावं प्रकुरुते परदेहं समाश्रितः ॥
एवं बुधः परं भावं सोऽस्मीति मनसा स्मरन्
वेषवागङ्गलीलाभिश्चेष्टाभिश्च समाचरेत् ॥

जीव ज्याप्रमाणें एक देह सोडून अन्य देहांत प्रवेश करतो, त्याप्रमाणें नटानें दुसरी व्यक्ति म्हणजे आपणच आहों अशी कल्पना करून त्याप्रमाणें आचरण करावयाचें आहे. म्हणजे नटाच्या अंगीं दुसऱ्याच्या भावनांशीं समरस होण्याची शक्ति पाहिजे. समरसतेशिवाय नाट्य संभवत नाहीं, ही गोष्ट प्रत्येक नटानें आपल्या अंतःकरणावर कोरून ठेवावयास पाहिजे. आपण करीत असलेल्या भूमिकेशीं जोंपर्यन्त नट समरस होत नाहीं तोंपर्यन्त त्याचा अभिनय प्रेक्षकांचीं मनें काबीज करूं शकणार नाहीं. मी नट आहें, आणि मी नाट्य करीत आहें, ही जाणीव जोंपर्यन्त (पूर्णांशानें नाहीं तरी अत्यधिक अंशानें) नट विसरूं शकत नाहीं, तोंपर्यन्त त्याच्या अभिनयांत आवश्यक ती स्वाभाविकता निर्माण होणार नाहीं. म्हणूनच स्वत्वाची फाजील जाणीव असलेले आत्मसंज्ञ (self-conscious) लोक उत्तम नट होत नाहींत. स्वत्व विसरणें हा नटाच्या अंगीं आवश्यक असलेला सर्वांत महत्त्वाचा गुण होय. हजारो प्रेक्षकांचे डोळे आपल्याकडे लागले आहेत ही जाणीव अभिनयाला मारक ठरते. अशा नटाचें आपल्या भूमिकेच्या चित्रणापेक्षां प्रेक्षकांच्या समुदायाकडे अधिक लक्ष लागतें. नवाशिका नट वारंवार प्रेक्षकांकडे दृष्टिक्षेप करीत असतो तो यामुळेंच. चित्रपटसृष्टींत अशा नटास Camera-conscious म्हणतात; म्हणजे आपल्या भूमिकेपेक्षां त्याचें लक्ष समोरच्या छायायंत्राकडे अधिक असतें. या जाणीवेवर विजय मिळविण्याचा कटाक्षानें अभ्यास करणें आवश्यक आहे.

नाट्यांतील नटाची समरसता ही शंभर टक्के समरसता नसते. काव्यानंदांतील सविकल्प समाधीसारखें तिचें स्वरूप असतें. स्वत्वाची जाणीव नाट्यास मारक ठरते असें मागें म्हटलें, त्याचा अर्थ नटाच्या समरसतेंतील सविकल्पतेचा अंश गृहीत धरूनच घ्यावयास पाहिजे. मी नट आहें व विशिष्ट भूमिका मला वठवावयाची आहे, या जाणीवेचा अंश संपूर्णतया नष्ट होणार नाहीं व तसें होणें इष्टहि नाहीं. संपूर्ण समरसता निर्माण झाल्यानें काय परिणाम होण्याचा संभव आहे, याचें एक विनोदी उदाहरण कै. वा. म. जोशी यांनीं आपल्या एका लेखांत दिलें आहे. नारसिंहावताराचें नाटक चालू असतां नरसिंहाचें काम करणारा नट आपल्या भूमिकेशीं इतका समरस झाला कीं, तो हिरण्यकशिपूस खरोखरच ठार करण्यास प्रवृत्त झाला. इतर लोकांनीं त्याला अडवलें म्हणून बरें झालें, नाहींतर त्या दिवशीं हिरण्यकशिपूची भूमिका करणाऱ्या नटावर रंगभूमीच्या वेदीवर स्वतःचा बळी देण्याचा प्रसंग ओढवला असता ! यांतील विनोदाचा भाग सोडून दिला तरी त्यांतील तत्त्वाचा भाग लक्षांत घेण्यासारखा आहे. संपूर्ण समरसता झाल्यास नटाला आपल्या स्वतःच्या नाट्याचा आनंद चाखतां येणार नाहीं. त्यापेक्षां महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्याला स्वतःचा टीकाकार होतां येणार नाहीं. ही गोष्ट अत्यंत आवश्यक आहे. आपल्या चित्रणांतील गुणदोष आपल्या स्वतःला दिसले पाहिजेत, तरच अभिनय निर्दोष होण्याचा संभव राहतो. तात्पर्य, नटास कलाकार व टीकाकार या दोन्ही भूमिका एकाच वेळीं पार पाडावयाच्या असतात. त्यासाठीं आपल्या अभिनयाकडे त्रयस्थाच्या वृत्तीनें पाहण्याइतकें ताटस्थ्य त्याच्या ठिकाणीं अवश्य पाहिजे. आवश्यक तितकें ताटस्थ्य कायम ठेवून समरसतेची मर्यादा शक्य तितकी वाढवावयाची आहे, हें ध्यानांत ठेवूनच समरसतेचा विचार व्हावयास पाहिजे.

नाट्यास आवश्यक असलेली समरसता प्राप्त करून घेण्यासाठीं नटाच्या ठिकाणीं तीव्र महत्त्वाकांक्षा व कल्पनाशक्ति पाहिजे. ज्या व्यक्तीची भूमिका आपणांस वठवावयाची आहे ती व्यक्ति म्हणजे आपणच आहों, तिचीं सुखदुःखें, तिच्या भावना, तिचे अनुभव, हें सर्व आपलें आहे, असा विश्वास नटानें आपल्या ठिकाणीं निर्माण करावयास पाहिजे. हें काम

सोपें नाहीं. प्रख्यात रशियन नट व दिग्दर्शक स्टॅनिस्लाव्हस्की हा तर असा आग्रह धरीत असे कीं, नाटक सुरू होण्यापूर्वी तास दोन तास नटानें रंगभूषा व वेषभूषा करून नाट्याच्या काल्पनिक सृष्टींत आधींपासूनच प्रवेश करावयाचा अभ्यास करावा. नटानें अगदीं वेळेवर रंगपटांत येऊन घाई-घाईनें रंगभूषा करून रंगपीठावर प्रवेश करणें त्याला मुळींच आवडत नसे. किंबहुना तो तर असें म्हणत असे कीं, नाटकाच्या तालमी सुरू झाल्यापासूनच नटानें सर्व प्रकारें ती भूमिका जगण्याचा प्रयत्न करीत राहिलें पाहिजे. नाटकांत त्या व्यक्तीस ज्या ज्या प्रसंगांतून जावें लागत असेल त्या त्या प्रसंगीं मनुष्याची मनःस्थिति कशी होते, व तो कसा वागतो, याचा सूक्ष्म अभ्यास सतत चालू ठेवला पाहिजे. तसा एखादा प्रसंग प्रत्यक्ष आपल्यावर पूर्वी कधीं आला असला तर त्या प्रसंगीं आपण कसें वागलों, याचें शक्यतों स्मरण जागृत करण्याचा प्रयत्न करावा. ही क्रिया मनामध्यें सारखी चालू ठेवली तर त्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावणें सुलभ होईल. रंगपीठावर प्रवेश केल्यानंतर तेथील मर्यादित सृष्टि हेंच आपलें विश्व, तें काल्पनिक असलें तरी आपल्या दृष्टीनें तात्पुरतें तें सत्यच आहे, ही भावना मनामध्यें जागृत करण्याचा अभ्यास केला पाहिजे. तात्पुरती तरी ती सृष्टि सत्य आहे हा विश्वास मनांत उत्पन्न झाल्याखेरीज नाट्यांत स्वाभाविकता उत्पन्न होणार नाहीं. नेहमींच्या जीवनांतील सत्य म्हणजे प्रत्यक्ष घडलेली गोष्ट. रंगभूमीवरील सत्य हें प्रत्यक्ष घडलेलें नसतें, परंतु घडूं शकणारें असतें; आणि तें घडत आहे असा मनांत विश्वास निर्माण करणें, हा नटाच्या मानसिक शिक्षणाचा महत्त्वाचा भाग होय. स्टॅनिस्लाव्हस्की यानें यासंबंधीं आपल्या नाट्यवर्गातील विद्यार्थ्यांस एक धडा शिकविला. एकदां तो येण्यापूर्वी त्याचे विद्यार्थी रंगभूमीवर इकडे-तिकडे करीत असतां एका विद्यार्थिनीची पैशाची पिशवी हरवली. सर्व विद्यार्थी हरवलेल्या वस्तूचा कसून शोध करूं लागले. कुणी टेबलाखालीं पाहत आहे, कुणी खुर्च्यांच्या मागें डोकावून पाहत आहे, कुणी कुठें, कुणी कुठें, असा शोध चालू असतां शिक्षक केव्हां वर्गात शिरले तें विद्यार्थ्यांच्या ध्यानांतहि आलें नाहीं. पिशवी सांपडल्यावर त्यांनीं पाहिलें तों शिक्षक त्यांच्या हालचालीकडे सूक्ष्मपणें पाहत होते असें त्यांस आढळून

आलें. शिक्षक म्हणाले कीं, " तुम्हीं हरविलेली वस्तु शोधण्याचा अभिनय उत्कृष्ट केलांत. आतां पुन्हां ती वस्तु जिथें पडली होती तिथें ठेवून द्या, आणि ती हरवली आहे अशी कल्पना करून पुन्हां पूर्ववत् तिचा शोध करा पाहूं. " विद्यार्थी गडबडले. ते म्हणाले, " तसें कसें होईल ? आतां ती वस्तु कांहीं हरवलेली नाहीं. ती कुठें आहे तें आम्हांस ठाऊक आहे." गुरुजी म्हणाले, " म्हणूनच ती हरवली आहे अशी कल्पना करून तुम्हांस ती शोधण्याचा अभिनय करावयास मी सांगत आहें. " अर्थात् तें विद्यार्थ्यांस नीट जमलें नाहीं. तेव्हां प्रत्यक्ष सत्य आणि रंगभूमीवरील सत्य, अर्थात् काल्पनिक घटना सत्यच असल्याबद्दल मनांत उत्पन्न केलेला विश्वास, यांतील भेद स्पष्ट करून दुसऱ्या प्रकारचें सत्य मनावर बिंबविण्याचें महत्त्व गुरुजींनीं विशद केलें. यासाठीं तीव्र कल्पनाशक्तीची आवश्यकता आहे. आपलें व्यक्तित्व विसरून रंगभूमीवरील काल्पनिक सृष्टि ही सत्यच आहे, आपण त्या सृष्टीचें एक घटक आहों व त्या सृष्टींतील विशिष्ट प्रसंगांत आपण खरोखरच वावरत आहों, असा मनामध्यें दृढ विश्वास उत्पन्न करणें, हा नटाच्या अभ्यासाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. ती एक प्रकारची मानसिक तपस्या आहे. अशा प्रकारच्या तपस्येनें कालांतरानें उत्कृष्ट नाट्यास आवश्यक असलेली समरसता आपोआप निर्माण होऊं लागते. सामान्यतः नटांस असा अनुभव येतो कीं, आपल्या भूमिकेशीं समरस होणें प्रत्येक वेळीं जमत नाहीं. " अमका नट आज मूडमध्यें आहे " असे उद्‌गार आपण ऐकतों. याचा अर्थ असा कीं, त्या दिवसापुरती त्यास समरसता साध्य झालेली असते. उत्कृष्ट नटाच्या बाबतींतहि ही उत्स्फूर्त समरसता नेहमीं प्राप्त होईलच असें म्हणतां येत नाहीं. तो वेळेचा गुण असतो. म्हणूनच वरीलप्रमाणें उद्‌गार ऐकूं येतात.

ही उत्स्फूर्त समरसता हुकमी निर्माण करणें शक्य आहे काय ? तसें झालें तर ती उत्स्फूर्त राहणार नाहीं. परंतु समरसतेंतील हा उत्स्फूर्त भाग आभासात्मक आहे, व मनाला वर वर्णिल्याप्रमाणें विशिष्ट प्रकारें शिक्षण दिलें, दीर्घकालपर्यंत तपस्या घडली, तर समरसता हुकमी निर्माण करतां येईल असें स्टॅनिस्लाव्हूस्की मानीत असे. त्यासाठीं नटाच्या अंत-

रंगाची विशिष्ट प्रकारची घडण तयार व्हावी लागते. नटाच्या शिक्षणाची ही मानसिक बाजू अत्यंत महत्त्वाची आहे, ही गोष्ट पुष्कळ नट ध्यानांत घेत नाहींत. नाट्याचार्य भरतानेंहि नाट्याचा या अंगाचा परामर्ष घेतलेला नाहीं. मराठी रंगभूमीच्या गेल्या शंभर वर्षांच्या इतिहासांत अनेक उत्कृष्ट नट व दिग्दर्शक (त्यावेळचे तालीममास्तर) होऊन गेले. परंतु त्यांपैकीं कोणींहि या महत्त्वाच्या अंगाची फारशी दखल घेतलेली ऐकिवांत नाहीं. त्यामुळें आपल्याकडे अभिनयकलेचें स्वरूप केवळ अनुकरणात्मक झालें आहे. सर्कशींतील हत्ती-घोड्यांना शिकवून तयार करावें त्याप्रमाणें नटास तयार करावयाचें, विशिष्ट भूमिकेंत त्यांस ठाकूनठोकून बसवावयाचें, या पलीकडे नाट्यशिक्षणाची कल्पना गेली नाहीं. त्यामुळें तालीममास्तरानें सांगितल्याप्रमाणें भाषण म्हणावयाचें व हातवारे करावयाचे, इतकीच नटांचीहि अभिनयाची कल्पना असे. बहुसंख्य धंदेवाईक नटांचा शैक्षणिक दर्जा व सांस्कृतिक पातळी निदान परवांपरवांपर्यन्त, तरी अगदीं सामान्य होती, हें याचें एक कारण असूं शकेल. परंतु वस्तुस्थिति ही अशी होती, व अद्यापहि ती फारशी बदलली आहे, असें म्हणावयास जागा नाहीं. पाश्चात्त्य देशांतहि त्यापेक्षां वेगळा प्रकार असेल असें मानण्याचें कारण नाहीं. स्टॅनिस्लाव्हस्कीसारखा अपवाद एखादाच. त्यानें प्रामुख्यानें नटाच्या मानसिक शिक्षणावर भर देऊन स्वतःचें असें तंत्र निर्माण केलें. त्यास तो 'मानसतंत्र' (Psycho-technique) म्हणत असे. हें तंत्र म्हणजे खरोखर अभिनयकलेचा मंत्रच होय असें म्हणतां येईल.

स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या या तंत्राचा थोडा अधिक विचार करूं. रंगभूमीवरील काल्पनिक सृष्टि ही सत्यच आहे असें समजून त्या सृष्टींत वावरत असतां विशिष्ट प्रसंग प्राप्त झाला तर मनुष्य काय करील, कसा वागेल, याविषयीं सतत चिंतन करीत राहण्याचें मनाला वळण लाविलें असतां त्या सृष्टीशीं समरस होणें सुसाध्य होतें व नटाची कल्पनाशक्ति जागृत होते, असा त्याचा अनुभव होता. त्यायोगें नवीन नवीन कल्पना सुचतात व भूमिकेच्या चित्रणास एक नवीन आकार प्राप्त होऊं लागतो. नाटककार कथावस्तु निर्माण करतो, निरनिराळ्या पात्रांचा स्वभावविकास दाखवितो, परंतु नाट्यरूपानें त्यांचा आविष्कार नट करीत असतो. शब्द हें नाटक-

काराचें माध्यम असतें, तर अभिनय हें नटाचें माध्यम असतें. नाटककारानें आपल्यापरीनें नाट्यदृष्ट्या महत्त्वाच्या कितीहि रंगसूचना (stage-directions) घातल्या, तरी विशिष्ट प्रसंगांचें किंवा स्वभावचित्रणाचें मर्म प्रेक्षकांसमोर कलात्मक पद्धतीनें कसें आविष्कृत करावयाचें, तें त्यांस सर्व प्रकारें ग्रंथांत स्पष्ट करणें शक्य नसतें. तें कार्य नटासच करावें लागतें. नाटककार आराखडा निर्माण करीत असतो. त्यांत रंग भरण्याचें काम नटानें करावयाचें असतें. कथावस्तूच्या विकासाचे विवक्षित टप्पे लेखकानें योजलेले असतात, त्यायोगानें एकंदर नाटकांत एक प्रकारची प्रमाणबद्धता व तालबद्धता निर्माण होत असते. ती पुष्कळदां ग्रंथांत व्यक्त होत नाहीं; झाली तरी इतकी सूक्ष्म असते कीं, नाटक वाचतांना ती ध्यानांत येत नाहीं. ती नाट्यद्वारा व्यक्त करतां येते. ही गोष्ट लक्षांत घेऊन प्रत्येक नटानें आपल्या कल्पनाशक्तीच्या साहाय्यानें या तालबद्धतेची अभिव्यक्ति करण्यास हातभार लावावयास पाहिजे. नाटककारानें निर्माण केलेल्या स्वभावचित्रणास उठाव देणारे रंग आपल्या कल्पनाशक्तीनें भरण्याचें कार्य नटानें करावयाचें आहे. तें केलें नाहीं, तर तें स्वभावचित्र फिकें पडतें व एका प्रकारें नटानें लेखकास अन्याय केल्यासारखें होतें. आपण योजल्याप्रमाणें विशिष्ट स्वभावचित्राचा आविष्कार नटास करतां आला नाहीं, अशी कित्येकदां नाटककार तक्रार करतांना आढळतात तें यामुळेंच. शिवाय तसें झालें असतां निरनिराळ्या नटांनीं केलेल्या एकाच भूमिकेच्या आविष्कारांत सारखेपणा व ठोकळेबाजपणा येतो. त्यांत नटाचें वैशिष्ट्य कोठेंच दिसत नाहीं. नाटकांतील व्यक्तिदर्शन घडविण्याच्या कामीं नाटककार व नट परस्परांस पूरक ठरले पाहिजेत. भूमिका नटाच्या स्वभावधर्मास जुळणारी नसली तर तिच्याशीं समरसता प्राप्त होऊन कल्पनाशक्ति जागृत होण्याची क्रिया दुःसाध्य होऊन बसते. मनाला चिंतनशील बनवून कल्पनाशक्ति सतत जागृत ठेवण्याचें वळण मनास लावलें, म्हणजे हळूहळू नटाचा तो स्वभावधर्म होऊन बसतो व त्याचें मन अधिकाधिक सर्जनशील बनूं लागतें. ही एक प्रकारची मानसिक तपस्याच होय. ही तपस्या म्हणजे स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या मानसतंत्राचें एक महत्त्वाचें अंग होतें.

आपलें तंत्र प्रस्थापित करितांना नटाच्या साधनेची जी शारीरिक बाजू

आहे, तिचा स्टॅनिस्लाव्ह्स्की यास विसर पडला नव्हता. अभिनयांत स्वाभाविकता व सहजता आणण्यासाठीं नटानें आपल्या शरीरांतील निरनिराळ्या स्नायूंवर ताबा मिळाविणें आवश्यक आहे. सामान्यतः रंगभूमीवर वावरत असतांना नटाच्या मनाला एकसारखा ताण बसलेला असतो. कितीहि अनुभवी नट असला तरी हजारो प्रेक्षकांसमोर आल्यानंतर त्याच्या मनाला थोडीतरी अस्वस्थता वाटल्याशिवाय राहत नाहीं. नवशिक्या नटास तर ती फारच अनुभवास येते. रोजच्या व्यवहारांत तो निरनिराळ्या हालचाली व क्रिया जितक्या सहजतेनें करीत असतो तितक्या सहजतेनें रगभूमीवर वावरणें त्यास शक्य होत नाहीं. मनावर जो ताण पडत असतो त्याचा शरीरावर परिणाम झाल्याबांचून राहत नाहीं. शरीरांतील स्नायूंच्या हालचालींत एरव्हीं आढळून येणारा मोकळेपणा त्या वेळीं साधत नाहीं. त्यांत एक प्रकारचा ताठरपणा व कृत्रिमपणा येतो. यासाठीं शरीरांतील स्नायू सैल व मोकळे सोडण्याचा अभ्यास करणें आवश्यक आहे. स्नायू सैल सोडल्यानें बसणें, उठणें, चालणें, इत्यादि क्रियांमध्यें सहजता उत्पन्न होते. रंगभूमीवर आरामशीर बसण्याची साधी क्रियाहि सामान्य नटास साधत नाहीं. याचें कारण हेंच कीं, रंगभूमीवर वावरत असतांना त्याचे स्नायू एकसारखे ताणलेले राहतात व तो ताण साध्या बसलेल्या स्थितींतहि त्यास कमी करतां येत नाहीं. हातांनीं कोणतीहि क्रिया न करितां दोन्ही बाहू शरीराच्या दोन्ही अंगांस नुसते मोकळे सोडून उभें राहणें किती कठीण आहे, याचा नवशिक्या नटास नेहमींच अनुभव येतो. यासंबंधीं विवेचन पुढें विषयानुरोधानें येणारच आहे. या ठिकाणीं इतकेंच सांगावयाचें कीं, मनावरील ताणामुळें दोन्ही बाहूंचे स्नायू सैल सोडतां न आल्यानेंच ही क्रिया अवघड वाटते. कसलेल्या नटाच्या प्रत्येक हालचालींत सहजता दिसते, ती त्यानें स्नायूंवर ताबा मिळविलेला असतो यामुळेंच. स्टॅनिस्लाव्ह्स्की याचीं निरनिराळ्या भूमिकेंतील छायाचित्रें पाहिलीं तर त्यानें हें स्नायुनियंत्रणाचें तंत्र कसें आत्मसात् केलें होतें याची कल्पना येते. अशा श्रेष्ठ नटांचीं छायाचित्रें पाहणें हेंहि एक प्रकारचें शिक्षणच आहे.

नाटय यशस्वी करण्यासाठीं नटास आपल्या भूमिकेची यथातथ्य कल्पना असणें आवश्यक आहे. एकंदर कथावस्तूच्या सांच्यांत आपली भूमिका कुठें व कशी बसते याचा निर्णय करून, आपल्या भूमिकेचें नाटयांतील स्थान व अंतिम उद्दिष्ट काय आहे व तें कसें साध्य करतां येईल, याचा सूक्ष्म विचार करणें—नव्हे त्यासंबंधीं सतत चिंतन करीत राहणें, हा नटाच्या जीवनाचा एक नित्याचा उद्योग होऊन बसला पाहिजे. या अंतिम उद्दिष्टावर आपलें लक्ष केंद्रित करून प्रत्येक नाटय-प्रसंगाचा आविष्कार करीत गेलें असतां नाटयास आवश्यक असलेली सम-रसता अंगवळणीं पडूं लागते. अभिनयांत सहजता उत्पन्न होऊन प्रत्येक क्रिया सुसंबद्ध, सूत्रबद्ध होऊन एकंदर व्यक्तिदर्शनांत एकपिण्डता निर्माण होते. मग त्यास आपली भूमिका परिणामकारक करण्यासाठीं हेतुपूर्वक तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांचा अवलंब करण्याची आवश्यकता भासणार नाहीं. नाटयांतर्गत आभास निर्माण करण्यासाठीं नटास अनेक युक्त्या-प्रयुक्त्या योजाव्या लागतात, हें खरें; परंतु दीर्घ तपश्चर्या केलेल्या नटास त्यांची हेतुपूर्वक योजना करावी लागत नाहीं. त्याच्या सहज अभिनयांत त्या आपोआप व्यक्त होतात.

स्टॅनिस्लाव्ह्स्कीनें निर्माण केलेलें तंत्र अमलांत आणणें सामान्य नटास दुष्कर आहे यांत शंका नाहीं. हौशी नटास तर तें दुःसाध्यच वाटेल. आपला नित्याचा व्यवसाय सांभाळून फावल्या वेळांत रंगभूमीची सेवा करणाऱ्या नटाजवळ एवढी बिकट तपश्चर्या करण्याइतका अवकाश नसतो. परंतु हें एक ध्येय म्हणून डोळ्यांसमोर ठेवण्यास प्रत्यवाय नसावा. धंदेवाईक नटांनीं खरोखर अभिनयकलेच्या तांत्रिक भागांपेक्षां या मंत्राच्या साधनेवर अधिक भर देणें उचित होय. तंत्रविषयक शिक्षण कितीहि घेतलें तरी मंत्राच्या साधनेवांचून कलेमध्यें अभिजातता येणार नाहीं. अर्थात् नाट्यकलेचा तंत्रविषयक भाग कमी महत्त्वाचा आहे असें मानण्याचें कारण नाहीं. शिकाऊ नटास त्याचा फार उपयोग होण्यासारखा आहे. त्याच्या अभ्यासानें अभिनयांत एक प्रकारची शास्त्रशुद्धता व आकर्षकता निर्माण होते यांत शंका नाहीं. म्हणूनच नाट्यकलाभिज्ञांनीं या विषयाचा कांटेकोर अभ्यास करून त्यासंबंधीं सिद्धांत प्रस्थापित केले

आहेत. त्यांचा थोडाफार परामर्ष या ग्रंथांत घेतला आहे. अर्थात् हे सिद्धांत साचेबंद किंवा निरपवाद नाहींत. कलाविषयक सिद्धांत नेहमींच स्थूल ठोकताळयाच्या स्वरूपाचे असतात. ते कालानुसार, प्रसंगानुसार बदलत असतात, नव्हे बदललेच पाहिजेत. नाहींतर ती कला निर्जीव होईल. "कलेचे सिद्धांत कलेंतूनच निर्माण होतात." (Art is law unto itself) हें तत्त्व त्या ठिकाणीं लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. थोर कलावंत सिद्धांतांस अनुसरत नाहींत; सिद्धांत त्यांच्या मागोमाग येतात. तेव्हां अशा सिद्धांतांस संकेत म्हणावें हें योग्य. हे संकेत होतकरू नटास निश्चित मार्गदर्शक होणारे आहेत.

परंतु मार्गदर्शन करणाऱ्या या संकेतांचें बोट धरून कुठवर चालावयाचें, याचा नटानें विचार करणें प्राप्त आहे. नाटयकलेच्या मंत्राचा प्रांत इथें सुरू होतो. या प्रांतांत शिरावयाचें म्हणजे आपण संकेतांच्या आहारीं न जातां संकेत आत्मसात् केले पाहिजेत. ते अंगांत मुरले पाहिजेत. विशिष्ट संकेतानुसार नट अभिनय करीत आहे, असें प्रेक्षकांस तर भासतां कामा नयेच, परंतु स्वतः नटासहि तशी जाणीव राहूं नये. लहान मुलें लिहावयास शिकतात त्यावेळीं प्रत्येक अक्षर, प्रत्येक शब्द कसा लिहावा याचें त्यांस शास्त्रशुद्ध शिक्षण घ्यावें लागतें. पुढें लेखन इतकें अंगवळणीं पडतें कीं, लिहितांना त्यांस नियमांचा विचार करावा लागत नाहीं; अक्षरें, शब्द, लेखणींतून आपोआप बाहेर पडूं लागतात. अभिनय-कलेचें किंबहुना सर्व कलांचें असेंच आहे. सतत अभ्यासानें संकेत इतके अंगवळणीं पडतात कीं, नटास त्यांची मुद्दाम आठवण करावी लागत नाहीं; त्याच्यामागें ते धांवत येतात. नटाच्या तपस्येचाच हा एक भाग आहे. सामान्य नट हा रंगभूमीवर प्रवेश केल्यानंतर, हजारों प्रेक्षकांचें आपणास मनोरंजन करावयाचें आहे या भावनेनें नाना प्रकारच्या क्लृप्त्या योजीत असतो. वरीलप्रमाणें तपस्येंतून तावूनसुलाखून निघालेल्या नटास रंग-भूमीच्या पलीकडील प्रेक्षकांच्या सृष्टीचा विसर पडतो व 'विगलितवेद्यान्तर' अशा अवस्थेंत रंगभूमीच्या सृष्टींत वावरतांना त्याला 'अभिनय' करावा लागत नाहीं. तो आपली भूमिका जगत असतो.

कोणतीहि कला शिकवून येत नाहीं, ती जन्मजात असते, असें

म्हणतात. परंतु तें मर्यादित अर्थानेंच खरें आहे. कलेचीं बीजें मुळांत अंगीं असलीं म्हणजे तिची साधना साधकास सुलभ होते, एवढाच त्याचा अर्थ. परंतु साधना ही करावीच लागते. तिला पैलू पाडण्यासाठीं परिश्रम करावे लागतात. त्यासाठीं मार्गदर्शनाची आवश्यकता असते. परमार्थसाधनांतहि गुरूची आवश्यकता संतांनीं मानिली आहे. कसाहि प्रतिभावान् कलावंत असला तरी योग्य मार्गदर्शनाशिवाय त्याला आपल्या कलेचा विकास करतां येणार नाहीं. म्हणून नटानें सतत विद्यार्थिवृत्ति बाळगली पाहिजे. "बालादपि सुभाषितं ग्राह्यम्" ही वृत्ति बाळगणारा मनुष्य विद्या लवकर हस्तगत करूं शकतो. तेव्हां नवीन गोष्ट शिकण्याची नटाची नेहमीं तयारी असली पाहिजे. चारदोन वेळां प्रेक्षकांच्या टाळ्या मिळाल्याबरोबर स्वतःस नटवर्य मानूं लागणारा नट श्रेष्ठपदाप्रत कदापि पोंचणार नाहीं. शिकाऊ वृत्तीस सतत परिश्रमांची जोड दिली पाहिजे. दीर्घ तपस्येनंतर कलेच्या आविष्कारांत सहजता व सफाई आपोआप उत्पन्न होते. उत्तम नट हा अभिनय करीत आहे किंवा त्यास कांहीं कष्ट पडत आहेत, असें वाटतच नाहीं. क्रिकेटच्या खेळामध्यें नायडू हे षट्कारांवर षट्कार मारतात, तेव्हां त्यांच्या फटक्यांत इतकी सफाई असते कीं, षट्कार मारण्यासाठीं कांहीं विशेष सामर्थ्य लागतें असें प्रेक्षकांस वाटतच नाहीं. उस्ताद फैयाझखां यांच्या गायनांत अशीच जादू असे. ताना घेतांना ते तिन्ही सप्तकांत इतक्या लीलेनें विहार करीत असत, कीं त्यांना गाण्यांत कांहीं कष्ट पडत असतील असें वाटत नसे. परंतु हा श्रमाचा मितव्यय साधण्यासाठीं आधीं केवढे परिश्रम करावे लागतात! कसलेल्या नटाच्या अभिनयांत ही सहजता दिसून येते. अनभ्यस्त नट रंगभूमीवर आल्याबरोबर बावरून जातो, नसलेला आत्मविश्वास प्रगट करण्याचा अयशस्वी प्रयत्न करतो, आपल्या तुटपुंज्या विद्येचें प्रदर्शन करतो, परंतु त्याची धांदल प्रेक्षकांच्या नजरेंतून सुटत नाहीं. यामुळें त्याच्याकडून पुष्कळदां अभिनयातिरेक (over-acting) होतो, किंवा अपुरा अभिनय होतो. सतत अभ्यासानें हे दोन्ही दोष नाहींसे होऊन योग्य समन्वय साध्य होतो.

कलावंताच्या ठिकाणीं आपल्या कलेबद्दल आत्यंतिक निष्ठा असली पाहिजे. आपल्या कलेबद्दल ज्याला खरेंखुरें प्रेम वाटत नाहीं, आदर वाटत

नाहीं, त्यानें त्या कलेचा नाद सोडून द्यावा हेंच योग्य. हौशी नट असो कीं धंदेवाईक नट असो, ज्याच्या अंतःकरणांत रंगभूमीबद्दल निष्ठा नाहीं, तो खरा नटच नव्हे. धंदेवाईक नटाच्या कलोपासनेस धंद्याची बाजू असते हें मान्य करूनहि असें म्हणावेंसें वाटतें, कीं एकदां नाट्यकलेस आपलें जीवन वाहण्याचें ठरविल्यानंतर त्यानें धंद्याच्या किंवा इतर कोणत्याहि दृष्टीस कलोपासनेवर कुरघोडी करूं देतां कामा नये. व्यवहाराकडे अजीबात दुर्लक्ष करतां येत नाहीं हें खरें असलें, तरी कलावंत म्हणविणाऱ्यानें धंद्यासाठीं कलेची विटंबना आपल्या हातून कदापि होऊं न देण्याइतकी निष्ठा अंगीं बाणविली पाहिजे. धंद्यांतील यशापयशानें बसलेले आशा-निराशेचे हेलकावे, परस्परांतील हेवेदावे, दुरभिमान, यांतून कोणताहि मनुष्य सुटला नाहीं हें खरें; परंतु कलेच्या क्षेत्रांत त्यांचा प्रवेश होऊन कलावंताचें जीवन डागाळणें, यासारखें दुसरें दुर्दैव नाहीं. निदान कलेच्या क्षेत्रांत तरी व्यवहारदृष्टीनें ध्येयनिष्ठेवर मात करतां कामा नये. कला-वंताच्या ठिकाणीं ध्येयनिष्ठा नसेल तर तो कलेशीं इमान काय राखणार ? आणि तिची सेवा तरी काय करणार ? कलावंताची कलोपासना म्हणजे आजीवन चालणारा यज्ञ आहे. काल व परिस्थिति त्यांत खंड पाडूं शकत नाहींत. चार तपें रंगभूमीची सेवा करून देह थकल्यानंतरहि "मरण्यापूर्वी एकदां तुकारामाची भूमिका करण्याची माझी इच्छा आहे." असे उद्गार श्री. बालगंधर्वांसारखा अस्सल कलावंतच काढूं जाणे ! वयोमानानें देहांत सामर्थ्य राहिलें नाहीं, तरी कलावंताचें मन आपली कला विसरूं शकत नाहीं. आपल्या कलेभोंवती त्याचें मन घोंटाळत राहतें. कलावंत आणि त्याची कला यांची कायमची फारकत होणें शक्य नाहीं. ही निष्ठा प्रत्येक नटानें अंगीं बाणविण्याचा अभ्यास बाळगला तर नाट्यकलेस जरा व मरण यांचें भय बाळगण्याचें कारण नाहीं.

---

३ पूर्वतयारी

दिग्दर्शकः—हौशी नटांचें मंडळ असो कीं धंदेवाईक नाटक मंडळी असो, नाटक बसवावयाचें म्हटलें म्हणजे दोघांसहि तज्ज्ञ मार्गदर्शकाची आवश्यकता भासतेच. जुन्या काळीं हें कार्य सूत्रधार करीत असे. आजच्या काळांतील निर्माता, दिग्दर्शक, रंगव्यवस्थापक (stage-manager) या निरनिराळ्या व्यक्तींच्या भूमिका सूत्रधारामध्यें एकवटलेल्या असत. नाटकाची निवड करण्यापासून नाटकाचा यशस्वी प्रयोग करून दाखविण्यापर्यंत सर्व प्रकारची जबाबदारी त्याच्यावर असे. अर्थात् तो केवळ नाट्यतंत्रज्ञ असून भागत नसे, तर नाटकांतील वाङ्मयगुण पारखणारा व नाटकाचें मर्म जाणणारा, निरनिराळ्या शास्त्रांत पारंगत असलेला, भिन्नभिन्न काळच्या व भिन्नभिन्न देशांतील चालीरीती, समजुती, इत्यादि जाणणारा, बहुश्रुत मनुष्य असावा लागे. शिवाय सर्व नटांस सांभाळून घेणारा, त्यांच्यावर वजन ठेवून असणारा, त्यांचा विश्वास संपादन करूं शकणारा, असा बहुगुणी असावा लागे. या दृष्टीनें स्वतः भरतमुनि हे आदर्श सूत्रधार मानले जातात. अर्वाचीन काळांतहि या सर्व भूमिका यशस्वीपणें करून दाखविणारे अण्णा किर्लोस्करांसारखे सूत्रधार होऊन गेले. किर्लोस्करांनंतरच्या काळांत आपल्या इकडील नाटकमंडळ्यांत नाटकाच्या तालमी घेणारा व नटांस अभिनय शिकवणारा निराळा तालीममास्तर असे. स्वदेशहितचिंतक मंडळीचे मालक रा. जनुभाऊ निमकर व किर्लोस्कर मंडळीचे रा. देवल हे उत्तम तालीममास्तर म्हणून प्रसिद्ध होते. गंधर्व नाटक मंडळींत तालीममास्तरचें काम बहुधा श्री. गणपतराव बोडस करीत असत. नाटकाची आर्थिक जबाबदारी सर्वस्वीं त्यांच्यावर नसली, किंवा रंगव्यवस्था स्वतः त्यांना करावी लागत नसली, तरी नटांस अभिनय शिकविणें, नाट्यविषयक निरनिराळ्या तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांची योजना करणें, सारांश, नाटक उत्तम बसविणें, ही जबाबदारी त्यांची असे व त्या बाबतींत प्रत्यक्ष बालगंधर्वांसहि त्यांच्या तंत्रानें चालावें लागे. महाराष्ट्र नाटकमंडळीचे मालक श्री. अण्णासाहेब कारखानीस हे स्वतः मंडळीची

नाटकें बसवीत. त्यांच्या तालमींत तयार झालेले श्री. केशवराव दाते, तसेंच बलवंत संगीत मंडळीचे श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर, हे अलीकडच्या काळांत उत्तम तालीममास्तर म्हणून नांवाजले गेले आहेत. जुन्या मराठी नाटकमंडळ्यांतील तालीममास्तर म्हणजेच आजचा दिग्दर्शक होय.

दिग्दर्शकाची आवश्यकता धंदेवाईक नाटकमंडळ्यांस असते त्यापेक्षां हौशी नाट्यमंडळांस अधिक असते हें सांगावयास नकोच. हौशी नाट्यमंडळांतील बरेचसे नट अभिनयकला व नाट्यतंत्र या बाबतींत अगदींच अनभिज्ञ असतात. अशा नटांकडून उत्तम अभिनय करून घेण्याचें कार्य दिग्दर्शकास करावयाचें असतें. अर्थात् हौशी नाट्यमंडळांचीं नाटकेंहि बहुधा हौशी दिग्दर्शकच बसवीत असतो. हौशी दिग्दर्शकानें स्वतः नाट्यतंत्र हस्तगत केल्याशिवाय दिग्दर्शनाची जबाबदारी घेऊं नये. असा तज्ज्ञ हौशी दिग्दर्शक मिळण्यासारखा नसेल तर हौशी नाट्यमंडळांनीं धंदेवाईक दिग्दर्शकाचें साहाय्य घ्यावें हें उत्तम. दिग्दर्शकाची जबाबदारी बहुविध स्वरूपाची असते. म्हणूनच तो बहुगुणी असावा, असें भारतीय नाट्यशास्त्रानें मानिलें आहे. नवीन नटास शिक्षण देतांना त्याला शिकाऊ मनावर संस्कार करावयाचे असतात. अननुभवी नटाच्या ठिकाणीं स्वाभाविक असलेला बुजरेपणा घालवून त्याच्या ठिकाणीं आत्मविश्वास उत्पन्न करण्याचें महत्त्वाचें कार्य त्यास करावयाचें असतें. अकुशल दिग्दर्शक नटांमध्यें उत्पन्न होऊं लागलेला आत्मविश्वास नष्ट करण्यास कारणीभूत होतो. अभिनयाचीं स्थूल तत्त्वें कांहींहि असलीं तरी प्रत्येक नटाच्या आविष्कारपद्धतीचे कांहीं विशेष म्हणून असतात. ते गुणांच्या स्वरूपाचे असतील किंवा दोषस्वरूप असतील. परंतु ते नीट लक्षांत घेऊन प्रत्येक नटाचा अभिनय त्या तत्त्वांच्या चौकटींत कसा बसवितां येईल, याचा निर्णय करून तदनुसार नटास शिक्षण देणें हें कौशल्याचें काम आहे. स्टॅनिस्लाव्हस्कीसारखा कुशल दिग्दर्शक नटाच्या ठिकाणीं आत्मविश्वास निर्माण करतोच, परंतु आपल्या विशिष्ट पद्धतीनें, केवळ तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांवर भर न देतां, नटाच्या प्रकट मनावर इष्ट संस्कार करून, त्यांद्वारें अप्रकट मनाच्या व्यापारांस आवाहन करून त्याच्या ठिकाणीं खरीखुरी कलात्मवृत्ति जागृत करूं शकतो. स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या या पद्धतीचा

मागील प्रकरणांत उल्लेख केलाच आहे. तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्यांनीं सवंग लोकप्रियता मिळविणें आणि स्वतःच्या ठिकाणीं खरी कलात्मवृत्ति निर्माण करणें, यांतील भेद जो नट ओळखतो त्यास स्टॅनिस्लान्हूस्कीसारख्या दिग्दर्शकाची योग्यता समजूं शकेल. त्याशिवाय नाटकांतील आशय, नाटकाचें मर्म, त्यांतील बारीकसारीक खांचाखोंचा, त्यांतील सौंदर्यस्थळें, इत्यादिकांचा यथायोग्य आविष्कार करण्याचें कार्य दिग्दर्शकास करावयाचें असतें. या दृष्टीनें दिग्दर्शक हा नाटककाराचा विश्वस्त म्हणावयास हवा. प्रयोगद्वारां नाटकाचा खरा आशय प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबला नाहीं तर नाटककारास अन्याय केल्यासारखें होतें. त्यासाठीं नानाप्रकारच्या तांत्रिक युक्त्याप्रयुक्त्या योजणें आवश्यक असतें. नटाच्या मनावर संस्कार करण्याचें कार्य महत्त्वाचें खरेंच, परंतु नाटयाच्या तांत्रिक बाजूचें महत्त्वहि दृष्टिआड करून चालणार नाहीं. नाटयकलेची सफलता प्रेक्षकांच्या सहकार्याशिवाय पूर्ण होत नाहीं. प्रेक्षकांचें सहकार्य मिळविण्यासाठीं त्यांच्या मनाची पकड घेऊं शकणाऱ्या विविध युक्त्याप्रयुक्त्या योजणें आवश्यक असतें. भिन्नभिन्न रुचींच्या जनसमूहाचें एका वेळीं समाराधन करण्याचें कार्य दिग्दर्शकास करावयाचें असतें. तें झालें नाहीं तर नाटय-प्रयोग अयशस्वी झाला असें समजावें. त्यासाठीं नाटकांतील सर्व सौंदर्य-स्थळें प्रेक्षकांच्या निदर्शनास आणून त्यांचीं अंतःकरणें काबीज करण्याचा प्रयत्न दिग्दर्शकानें करावयास पाहिजे. नाटक पाहत असतां प्रेक्षकांस क्षणभरहि कंटाळवाणें वाटणार नाहीं अशी खबरदारी दिग्दर्शकानें घेतली पाहिजे. मूळची नाटयवस्तु अगदींच टाकाऊ असेल तर गोष्ट वेगळी. एरव्हीं नाटयाच्या द्वारें प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेण्याचें कार्य नाटक-कारापेक्षां दिग्दर्शकाच्या कौशल्यावर अधिक अवलंबून असतें. एखाद्या अननुभवी दिग्दर्शकानें बसविलेल्या व कुशल दिग्दर्शकानें बसविलेल्या एकाच नाटकाच्या प्रयोगांत जमीनअस्मानाचें अंतर पडतें, हा सामान्य अनुभव आहे. पहिल्यास नाटकांतील सौंदर्यस्थळें दिसलीं असूनहि त्यांचा आविष्कार कुशलतेनें करून दाखवितां येणार नाहीं, तर दुसरा आपल्या कौशल्यपूर्ण आविष्कारपद्धतीनें प्रेक्षकांस नवी दृष्टि देऊन अननुभूत आनंदाचा लाभ करून देऊं शकेल.

नाटकाची निवड:—हौशी नाट्यमंडळांना सुरुवातीस जी मोठी अडचण भासते ती म्हणजे नाटक निवडण्याची. नाटक कोणतें निवडावयाचें, कोणीं निवडावयाचें, भूमिका कोणी नेमून द्यावयाच्या, इत्यादि प्रश्नांवर हौशी नाट्यमंडळांत पुष्कळ वेळां रणें माजतात, आणि कित्येक वेळां मतभेद अतिरेकास जाऊन नाटकाचा बेत बारगळण्यापर्यंत मजल जाते. कांहीं नाट्यमंडळांत या कामासाठीं एखादी उपसमिति नेमण्याची पद्धत आहे. लोकशाहीच्या तत्त्वांस अनुसरून हा मार्ग योग्य वाटत असला तरी या बाबतींत अखेरचा निर्णय घेण्याचा अधिकार एका व्यक्तीकडे असणें आवश्यक असतें. कांहीं गोष्टी बहुमतानें ठरवितां येण्यासारख्या नसतात. त्यांपैकीं नाटकाची निवड व पात्रांची निवड या गोष्टी होत. त्यासाठीं नाटक बसविण्याचें निश्चित झाल्याबरोबर प्रथम दिग्दर्शकाची योजना करावयास हवी, आणि नाटक निवडण्यापासून अखेर त्याचा प्रयोग होईपर्यंतची सर्व जबाबदारी त्याच्यावर सोपवावयास पाहिजे. आपल्या कामांत तो इतर सहकाऱ्यांची मदत घेईल, सल्ला घेईल, तो भाग वेगळा. परंतु प्रत्येक बाबतींत अखेरचा निर्णय त्याचा मानला पाहिजे. नाटक बसवून यशस्वी करून दाखविण्याची जबाबदारी त्याची असल्याकारणानें एखाद्या उपसमितीनें बहुमतानें त्याच्या इच्छेविरुद्ध त्याच्यावर लादलेलें नाटक बसविण्याचा उत्साह त्याच्या ठिकाणीं राहणें शक्य नाहीं. अमुक नाटक मला आवडलें व मी तें उत्तम रीतीनें बसवूं शकेन, अशी भावना दिग्दर्शकाच्या ठिकाणीं उत्पन्न झाली तरच तें नाटक तो हौशीनें व मनापासून बसवील.

हौशी नाट्यमंडळांसाठीं नाटक निवडतांना आपणांजवळ नटसंच कशा प्रकारचा आहे, विशिष्ट नाटक त्या नटांस झेपेल कीं नाहीं, याचा अवश्य विचार करावा लागतो. या बाबतींत दिग्दर्शकानें भलती महत्त्वाकांक्षा व फाजील आत्मविश्वास बाळगून वस्तुस्थितीकडे दुर्लक्ष करणें घातक ठरेल. नटसंच चांगला असला तरी एखाद्या नाटकांत कांहीं देखावे असे असतात कीं, हौशी नाट्यमंडळास त्यांची योजना करणें दुरापास्त असतें. ‘ प्रेमसंन्यास ’ नाटक निवडण्यापूर्वी त्यांत घाटांतील आगगाडीचा देखावा आपणांस कितपत बसवितां येईल याचा विचार

करावयास हवा. तीच गोष्ट ‘मृच्छकटिक’ नाटकांतील पावसाच्या देखाव्याची, किंवा ‘कृष्णार्जुनयुद्धां’तील गंधर्वांच्या विमानाची. या देखाव्यांची योजना करण्याइतकी हौशी नाट्यमंडळांजवळ सामुग्री असली तर उत्तमच. परंतु नाटक निवडतांना या गोष्टींचा आधीं विचार केला पाहिजे एवढेंच सांगावयाचें आहे. पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकां-साठीं जुन्या पद्धतीची सजावट, पोषाख व इतर सामान यांची आवश्यकता असते. हें सामान एका नाट्यप्रयोगासाठीं नवीन तयार करून घेणें त्यांस परवडण्यासारखें नसतें. अनायासें ही सामुग्री मिळण्यासारखी असेल तर उत्तमच. नाहींतर असें नाटक निवडूं नये हेंच बरें. शिवाय पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकांत पुष्कळ वेळां लहानमोठ्या पात्रांची संख्याहि मोठी असते. एवढ्या पात्रांची सिद्धता आपल्याला करतां येईल किंवा नाहीं याचाहि विचार करावा लागतो. सारांश, हौशी नाट्यमंडळांनीं आपल्याजवळ असलेली मर्यादित साधनसामुग्री लक्षांत घेऊन नाटकाची निवड करावी. त्याशिवाय नाटक निवडतांना प्रेक्षकवर्गाची बौद्धिक पातळी, त्याची अभिरुचि, यांचाहि विचार करावयास पाहिजे. जिथें बराचसा प्रेक्षकवर्ग अल्पशिक्षित आहे अशा एखाद्या लहानशा गांवांत नाटक करावयाचें तर ज्या नाटकांत एखादा गंभीर, तात्त्विक प्रश्न मांडला असेल व ज्यांतील संग्राम सूक्ष्म स्वरूपाचा असेल, असें नाटक—मग तें साहित्यदृष्ट्या कितीहि श्रेष्ठ दर्जाचें असलें तरी—वर्ज्यच मानावें लागेल. अशा ठिकाणीं एखादें हलकें प्रहसनच निवडणें योग्य होईल.

पात्रांची निवड:—नाटकाची निवड झाल्यानंतर पात्रांची निवड करण्याचें महत्त्वाचें कार्य करावयाचें. ही बाब मोठी नाजूक असते. त्यांत कित्येकांचीं मनें दुखावण्याचा संभव असतो. कित्येक वेळां निवड करणारा-वर पक्षपाताचा आरोप येतो. परंतु हा प्रकार टाळण्यासाठीं पात्रांची निवड करण्याचें काम मागें सांगितल्याप्रमाणें एखाद्या उपसमितीकडे सोंपविणें चुकीचें ठरेल. ज्याच्यावर नाटकाच्या यशस्वितेची जबाबदारी येऊन पडते व ज्याला नटांकडून भूमिका करवून घ्यावयाच्या आहेत त्या दिग्दर्शकालाच या बाबतींत सर्वाधिकार देणें युक्त ठरेल. इतरांचा सल्ला त्यानें अवश्य घ्यावा, परंतु अखेरचा निर्णय त्याच्यावरच सोंपविला पाहिजे.

अमक्या भूमिकेसाठीं कोणता नट योग्य आहे यासंबंधीं मतभेद होण्याचा संभव असतो. उपसमितीच्या चार सभासदांचीं चार प्रकारचीं मतें पडणार. या बाबतींत बहुमतानें निर्णय घेणें अव्यवहार्यच होय. दिग्दर्शकास सर्वाधिकार प्राप्त झाल्यावर आपल्याजवळ असलेल्या नटवर्गांतून प्रत्येक भूमिकेसाठीं योग्य नट निवडण्यासाठीं व पक्षपाताचा आरोप टाळण्यासाठीं त्यानें निवड करण्याची विशिष्ट पद्धत ठरवून घ्यावी. नाटकाची निवड झाल्यावर ती जाहीर करून आपल्या मंडळापैकीं ज्यांना त्यांत भूमिका करण्याची इच्छा असेल त्यांचीं नांवें मागवावीं. इच्छुक नटांनीं नाटक वाचून आपल्याला कोणती भूमिका करावयाची आहे तें दिग्दर्शकास कळवावें. प्रत्येक भूमिकेसाठीं उमेदवारास नाटकांतील विशिष्ट भाग चांचणीसाठीं नेमून द्यावा व त्यास तो नीट वाचून ठेवण्यास सांगावें. चांचणीच्या वेळीं प्रत्येक उमेदवारास एकंदर नाटकाच्या स्वरूपाची व आपल्या भूमिकेची स्पष्ट कल्पना असावी. ठरलेल्या दिवशीं एकेका उमेदवारास बोलावून त्याच्याकडून तो तो भाग वाचून घ्यावा. दुसऱ्या भूमिकेचा भाग दिग्दर्शकानें स्वतः वाचावा. शक्य असल्यास तात्पुरती त्या प्रसंगास लागणारी सजावट तेथें ठेवावी व तीस अनुसरून उमेदवारास हालचाली व अंगविक्षेप करण्यास सांगावें. त्या योगानें उमेदवाराचा आवाज, मुद्राभिनय, अंगविक्षेप इत्यादिकांची कल्पना येते. चांचणीच्या वेळीं दिग्दर्शकाशिवाय इतर कोणीही त्या ठिकाणीं नसावें. अशा रीतीनें चांचणी पूर्ण झाल्यावर त्या त्या भूमिकेस सर्वस्वीं योग्य अशा नटाची निवड करावी. इतक्या कांटेकोरपणानें नटांची निवड केल्यानंतर तींत पुढें बदल करण्याचा अप्रिय प्रसंग सहसा येणार नाहीं.

निरनिराळ्या भूमिकांसाठीं नटांची निवड करतांना दिग्दर्शकानें कांहीं कसोट्या ध्यानांत ठेवणें आवश्यक आहे. जुन्या काळीं भरतानेंहि यासंबंधीं दंडक घालून ठेवले होते, त्याचा उल्लेख मागें केलाच आहे. विशिष्ट भूमिकेसाठीं अवश्य असलेलें व्यक्तिमत्त्व (personality) त्या त्या नटाजवळ आहे कीं नाहीं हें प्रथम पाहावें लागतें. व्यक्तिमत्त्व म्हटलें म्हणजे त्यांत केवळ देखणेपणा किंवा रुबाबदार अंगयष्टि अभिप्रेत आहे असें समजूं नये. मुद्रा, अंगयष्टि, बोलण्याचालण्याची ढब आणि विशेषें-

करून डौल (हा शब्द सामान्य लौकिक अर्थानें घातलेला नसून इंग्रजींत ज्यास bearing म्हणतात त्याचा वाचक आहे) हीं त्या त्या भूमिकेस योग्य आहेत किंवा नाहीं यावरून व्यक्तिमत्त्व ठरवावयास पाहिजे. उत्कृष्ट व्यक्तिमत्त्वावर नटाच्या भूमिकेचें अर्धेअधिक यश अवलंबून असतें. अशा नटाबद्दल प्रेक्षकांच्या मनांत प्रथमदर्शनींच सहानुभूति उत्पन्न होते. भावदर्शक मुद्रा हा नटाचा एक अतिशय महत्त्वाचा गुण मानावयास पाहिजे. एक वेळ नट (किंवा नटी) देखणा नसला तरी चालेल, परंतु त्याची मुद्रा भावदर्शनक्षम असली पाहिजे. त्याशिवाय आवाजाचा चढउतार साधण्याचा गुण, आवाजाचा भरदारपणा व झारदारपणा, स्वच्छ वाणी, भाववाहक भाषणपद्धति व अंगविक्षेपांतील लवचिकपणा व सहजता, हे गुण सर्वच नटांस आवश्यक असतात. प्रत्येक नाटकांत कांहीं पात्रें प्रेक्षकांची सहानुभूति व आदर (अर्थात् नाटकाच्या कथावस्तूस अनुसरून) प्राप्त करून घेणारीं असतात, तर कांहीं याच्या उलट म्हणजे प्रेक्षकांच्या घृणेस पात्र होणारीं असतात. विशिष्ट भूमिकेसाठीं नटाची निवड करतांना ही गोष्ट लक्षांत घ्यावी. कांहीं नटांच्या अवयवांची, विशेषतः चेहऱ्याची, ठेवणच अशी असते कीं, त्यांना पाहिल्याबरोबर प्रेक्षकांस त्यांच्याबद्दल प्रेम वाटूं लागतें. असे नट वर सांगितलेल्यांपैकीं दुसऱ्या प्रकारच्या भूमिकेस कदाचित् योग्य ठरणार नाहींत. 'द्रौपदी' नाटकांतील दुर्योधन, 'स्वयंवरां' तील शिशुपाल किंवा रुक्मी, 'कीचकवधां' तील कीचक, 'मृच्छकटिकां' तील शकार, इत्यादि भूमिकांसाठीं सौम्य, सात्त्विक व भावगंभीर मुद्रा असलेला नट चालणार नाहीं. अर्थात् नटाचें यश त्याच्या अभिनयकौशल्यावर अवलंबून असतें, व सौम्य मुद्रा असलेला नटहि वेळप्रसंगीं खलपुरुषाच्या भूमिकेस आवश्यक असलेला मुद्राभिनय दर्शवूं शकतो, हा भाग निराळा. परंतु हौशी नाटयमंडळांत इतका मुद्राभिनयकुशल नट मिळणें सोपें नसतें. म्हणून हें धोरण सांगितलें. 'एकच प्याला' नाटकांतील तळीराम, 'प्रेमसंन्यासां' तील गोकुळ, 'सत्तेचे गुलाम' नाटकांतील मार्तंडराव किंवा कान्होबा, या भूमिका देखण्या नटानें केल्या असतां अयशस्वी ठरतील. तेंच स्त्रीभूमिकांसंबंधीं म्हणतां येईल. 'एकच प्याल्यां' तील सिंधु किंवा 'प्रेमसंन्यासां' तील लीला,

या भूमिकांसाठीं सौम्य व सात्त्विक मुद्रा हा गुण ठरेल, परंतु शरीरचांचल्य हा दोष ठरेल; त्याच नाटकांतील गीता किंवा मथुरा (हें पात्र तर मुळांतच कुरूप म्हणून योजलेलें आहे) या भूमिकांसाठीं सौंदर्य, सौम्य-पणा, सात्त्विकपणा हे दोषच ठरतील. सारांश, विशिष्ट भूमिकेसाठीं विशिष्ट प्रकारचें व्यक्तिमत्त्व नटाच्या ठिकाणीं आवश्यक असतें व तें लक्षांत घेऊनच पात्रांची निवड करावयास पाहिजे.

तालमी:—नटांची निवड झाल्यानंतर तालमींस सुरुवात करावयाची. तत्पूर्वीं शक्यतों दिग्दर्शकानें आपल्याजवळ तालमींसाठीं उपयोगी पडणारी नाटकाच्या पुस्तकाची रंगावृत्ति तयार करावी. नाटकांतील निरनिराळ्या स्थळीं नटानें कशी हालचाल करावयाची, कोणत्या क्रिया-उपक्रिया योजा-वयाच्या, प्रवेश-निष्क्रमण कसें करावयाचें, इत्यादिसंबंधीं टांचणें आधीं करून ठेवणें आवश्यक असतें. त्यांबरहुकूम पहिल्यापासून तालमी घ्याव्या, म्हणजे त्या गोष्टी पहिल्यापासून नटांच्या अंगवळणीं पडतील. पुढील तालमींत क्वचित् त्यांत बदल करावा लागेल, नाहीं असें नाहीं. परंतु असा प्रसंग सहसा येणार नाहीं अशी खबरदारी घेणें आवश्यक आहे. या गोष्टी आधींपासून निश्चित केलेल्या नसतील, स्वतः दिग्दर्शकाचीच त्यासंबंधीं निश्चिति झालेली नसेल, तर तालमींत वेळोवेळीं त्यांत बदल करण्याचा प्रसंग येतो. त्या योगानें नटांचा गोंधळ होतो, आणि दिग्दर्शकाबद्दल नटांच्या मनांत जो आदर असावयास पाहिजे तो राहत नाहीं. एकदां ठरविलेल्या क्रिया पुढें कधींहि बदलूं नयेत असें म्हणण्याचा उद्देश नाहीं. परंतु तो बदल बुद्धिपुरस्सर केला जावा व तशी जाणीव दिग्दर्शकानें नटांना द्यावी. केवळ दिग्दर्शकाच्या निष्काळजीपणामुळें वारंवार हाल-चालींत बदल करणें योग्य नव्हे, इतकेंच सांगावयाचें आहे.

तसेंच प्रत्येक अंकांत, प्रत्येक प्रसंगीं, रंगभूमीची सजावट कशी असा-वयास पाहिजे यासंबंधींहि दिग्दर्शकास आधींपासून स्पष्ट कल्पना हवी. ती अमलांत आणण्यासाठीं त्यानें रंगव्यवस्थापकाचें सहकार्य प्राप्त करून घ्यावें. त्याच्या सल्ल्यानें निरनिराळ्या प्रसंगांच्या सजावटीचा आराखडा तयार करावा. दारें, खिडक्या, जिने वगैरे कुठें असावीं, व प्रत्येक प्रसंगीं

प्रवेश-निष्क्रमणादि क्रिया कशा करावयाच्या, याची योजना तालमींच्या सुरुवातीपासूनच अमलांत आणावी. कित्येक वेळां असें होतें कीं, दिग्दर्शकानें प्रवेश-निष्क्रमणाची योजना ठरविलेली असते व त्यापुढील हालचाली—उदाहरणार्थ, अमक्या पात्रानें डाव्या बाजूच्या जिन्यानें प्रवेश करावा व डाव्या बाजूच्या खुर्चीवर बसावें व तेथेंच असलेल्या दुसऱ्या पात्रानें त्याच्या उजव्या बाजूस उभें रहावें—अशा विशिष्ट पद्धतीनें ठरविलेल्या असतात. तालमीच्या वेळीं रोज नटांना तशी संवय लागलेली असते. आयत्या वेळीं प्रयोगासाठीं रंगभूमीची सजावट करीत असतांना रंगव्यवस्थापकानें सांगावें कीं, जिना डाव्या बाजूस घेणें सोयीचें होत नाहीं; सबब उजव्या बाजूस घेतला आहे. अशा वेळीं अगदीं आयत्या वेळीं सगळ्याच हालचाली बदलण्याचा प्रसंग येतो. तिऱ्हाईत मनुष्यास त्यांत मोठें गैरसोयीचें कांहीं दिसत नाहीं. डाव्या बाजूच्या ऐवजीं उजव्या बाजूनें प्रवेश घ्यावयाचा व उजव्या हाताच्या खुर्चीवर बसावयाचें व दुसऱ्या पात्रानें डाव्या हाताला उभें राहावयाचें, त्यांत बिघडलें कुठें ? अशी पुष्कळांची विचारसरणी असते. परंतु आयत्या वेळीं आपापलीं स्थानें बदलल्यानें नटांना किती गोंधळल्यासारखें होतें याची नटांनाच कल्पना येऊं शकेल, इतरांना येणार नाहीं. यासाठीं हालचालींची योजना आधींपासून निश्चित असावी व अगदीं अपरिहार्य झाल्याशिवाय त्यांत बदल करूं नये.

विशिष्ट दिवशीं तालमी सुरू करावयाच्या हें ठरल्यावर पहिल्या एक दोन दिवसांत नटांकडून नाटकाचें वाचन करून घ्यावें. पहिल्या वाचनांत पात्रांना आपापल्या भूमिकांची अधिक स्पष्ट कल्पना येते. शिवाय नवीन नटांची भीड चेपते. पुढच्या तालमींतहि नटांस पुस्तकांचा थोडाफार उपयोग करावा लागणें अपरिहार्य आहे. परंतु शक्य तितक्या लवकर नटांनीं हातांतील पुस्तकें सोडून पार्श्वसूचका (prompter) च्या साहाय्यानें भाषण पाठ म्हणण्याचा प्रयत्न करावा. या बाबतींत दिग्दर्शकास थोडा कठोरपणा पत्करावा लागला तरी त्यानें तो पत्करला पाहिजे. तालमींत आधीं नटांकडून भाषण पाठ करवून घेण्यावर कटाक्ष ठेवावा, कीं आधीं त्यांस हालचाली व अंगविक्षेप शिकवावे, याबद्दल मतभेद होऊं शकेल.

परंतु थोडेंफार भाषण पाठ झाल्याशिवाय नटांनाहि हालचाली व क्रिया करणें जमत नाहीं. तेव्हां भाषण पाठ करवून नटांस भाषणपद्धति आधीं शिकविणें योग्य असें म्हणावेंसें वाटतें. भाषण साधारण चांगलें पाठ झालें म्हणजे अंगविक्षेप व हालचाली आपोआपच सुचतात, निदान दिग्दर्शकानें दाखविल्याप्रमाणें अंगविक्षेप करणें सोपें जातें.

सुरवातीच्या कांहीं दिवसांत अगदीं नवीन किंवा कच्चे नट असतील त्यांस वेगळें बोलावून घेऊन त्यांच्या स्वतंत्र तालमी घेणें इष्ट असतें. प्रत्यक्ष तालमीच्या वेळीं एखाद्या कच्च्या नटाकडून तींच तींच वाक्यें पुन्हां पुन्हां म्हणवून घेणें, किंवा त्याच त्याच हालचाली किंवा क्रिया पुन्हां पुन्हां करून घेणें, हें इतर नटांना कंटाळवाणें होतें. अशा नटांच्या स्वतंत्र तालमी घेतल्या असतां थोड्याच दिवसांत ते इतर नटांच्या बरोबरीनें काम करण्याइतपत तयार होतात, व इतर नटांचा वेळ फुकट जात नाहीं.

नाटकांत तीन किंवा चार अंक असतील तर त्यांच्या तालमी कोणत्या पद्धतीनें घ्याव्या हा प्रश्न विचारार्ह आहे. कांहीं दिग्दर्शक सर्व अंकांची तालीम एकदम घ्यावयास लागतात, म्हणजे साधारणपणें एका दिवशीं पहिले दोन अंक व दुसऱ्या दिवशीं त्याच्या पुढील अंक, अशी सबंध नाटकाची तालीम दोन दोन दिवसांत घेतात; तर कांहीं दिग्दर्शक एकएक अंक पूर्णपणें बसल्यानंतर पुढील अंक घेतात. दोन्ही पद्धतींत कांहीं फायदे-तोटे आहेत. पहिल्या पद्धतींत सबंध नाटकाच्या तालमी पहिल्यापासून होत राहिल्यानें एकंदर नाट्यवस्तु नटाच्या सतत डोळ्यासमोर राहते व आपल्या भूमिकेच्या स्वभावचित्रणाची दिशा स्पष्टपणें मनश्चक्षूंपुढें उभी असते. परंतु त्या पद्धतीनें भाषण पाठ होण्यास थोडा अधिक अवधि लागतो. कारण साधारणपणें एकेका अंकांतील भाषणाची आवृत्ति एक दिवसाआड (किंवा नाटक अधिक मोठें असल्यास दोन दिवसांआडहि) होते. दुसऱ्या पद्धतींत त्याच त्याच भाषणाची आवृत्ति रोज होत असल्या-मुळें भाषण लवकर आणि पक्कें पाठ होतें. शिवाय एका अंकांतील भाषणें व हालचाली अंगवळणीं पडल्या म्हणजे पुढील अंक बसविणें त्या मानानें जरा सोपें जातें. परंतु एक अंक बसून झाल्यावर दुसरा घेत असतांना

पहिल्या अंकाची आवृत्ति कित्येक दिवस होत नाहीं, हा त्यांत तोटा आहे. दिग्दर्शकानें आपल्या सोयीप्रमाणें कोणतीहि पद्धत स्वीकारावी.

तालमीच्या वेळीं प्रत्येक नटानें दिग्दर्शकाशीं संपूर्णपणें सहकार्य करण्याबद्दल कटाक्ष ठेवावा. त्याशिवाय तालमी व्यवस्थित होणें शक्य नाहीं. सहकार्य निरनिराळ्या प्रकारें करावयाचें असतें. प्रत्यक्ष अभिनय करीत असतांना दुसऱ्या नटांशीं सहकार्य करावें लागतेंच. त्या व्यतिरिक्त तालमीस वेळेवर येणें, दिग्दर्शकाच्या सूचना लक्षपूर्वक ऐकून घेणें, आपला प्रवेश (Entry) असेल त्याच्या आधीं कांहीं वेळ प्रवेशस्थानीं येऊन उभें राहणें, तालीम चालू असतां तिथेंच इतरांशीं गप्पा मारीत न बसणें, इत्यादि बाबी क्षुल्लक वाटल्या तरी त्यांचें नियमपूर्वक पालन केलें असतां दिग्दर्शकाचें कार्य कितीतरी सोपें होतें. सर्वच नट या बाबतींत निष्काळजीपणानें वागूं लागले तर तालमीचें वातावरण बिघडून जातें.

दिग्दर्शकानें स्वतः नाटकांत भूमिका करावी कीं नाहीं, करावयाची असल्यास मुख्य भूमिका करावी कीं दुय्यम भूमिका करावी, हें त्या त्या दिग्दर्शकावर अवलंबून राहील. दिग्दर्शक स्वतः प्रमुख भूमिका करीत असला तर त्याला आपल्या प्रवेशाच्या वेळीं इतरांस सूचना देणें कठीण जातें. शिवाय स्वतःच्या भूमिकेंतील दोष तटस्थपणानें पाहणें त्यास कठीण होऊन बसतें. या दृष्टीनें पाहतां दिग्दर्शकानें स्वतः भूमिका न केल्यास त्याला सर्व नटांकडे सारखें लक्ष पुरवितां येईल. परंतु हा प्रश्न खरोखरी दिग्दर्शकावरच सोंपविणें बरें. बहुधा दिग्दर्शक स्वतः उत्तम नट असतो. त्यानें स्वतःकडे प्रमुख भूमिका घेतली तर कोणास तक्रार करावयास जागा असूं नये. ती भूमिका आपणांस योग्य आहे किंवा नाहीं तें ठरवावयास तो समर्थ असतो. प्रमुख भूमिकेवर नाटकाचें बरेंचसें यश अवलंबून असल्यामुळें तो स्वतः आपल्या विशिष्ट पद्धतीनें त्या भूमिकेचा जितका उत्कृष्ट आविष्कार करूं शकेल तितका दुसरा नट कदाचित् करूं शकणार नाहीं. प्रसिद्ध रशियन नट स्टॅनिस्लाव्ह्स्की, इंग्रज नट लॉरेन्स ऑलिव्हियर, हे ज्या नाटकाचें दिग्दर्शन करीत त्या नाटकांत पुष्कळदां दुय्यम भूमिका करीत असत, असें म्हणतात. दिग्दर्शन करणें व स्वतः

प्रमुख भूमिका करणें, हीं दोन्ही कामें एका वेळीं करणें जड जातें असा त्यांचा अनुभव असावा.

तालमीच्या वेळीं नटांचे दोष तेथल्या तेथेंच सुधारून घेणें इष्ट असतें. तसें करतांना मध्येंच विक्षेप आल्यासारखें होतें, वारंवार अशा प्रकारें विक्षेप उत्पन्न झाले म्हणजे एखादा नट कावल्यासारखा होतो, हा पुष्कळ दिग्दर्शकांना अनुभव असेल. परंतु दिग्दर्शकानें तो धोका पत्करला पाहिजे. चूक तशीच राहून गेली तर तशीच चुकीची संवय लागते, व चुकीची भाषण-पद्धति किंवा चुकीची क्रिया एकदां अंगवळणीं पडली कीं, ती पुढें सुधारणें जड जातें. तालमी जशा जशा प्रगत होत जातात तसतसा नाटकास आकार येऊं लागतो. हळूहळू त्यांत सफाई येऊं लागते. परंतु दिग्दर्शकानें कधींहि अल्पसंतुष्ट असूं नये. प्रत्येक वेळीं परिणामसिद्धीसाठीं कांहींतरी नवीन क्लृप्त्यांचा विचार करीतच्च असावें. रंगीत तालीम होईपर्यन्त प्रत्येक तालमींत सुधारणेला जागा आहे हें विसरूं नये. प्रत्येक नटानें आपली नक्कल शक्य तितक्या लवकर व उत्तम पाठ केली पाहिजे, याबद्दल कटाक्ष ठेवणें आवश्यक आहे. नक्कल जितकी लवकर व चांगली पाठ होईल तितके अंगविक्षेप, हालचाली व क्रिया करणें सोपें जातें. पार्श्वसूचन चालू असतेंच, परंतु त्यावर अवलंबून राहण्याची संवय घातक आहे. नक्कल चांगली पाठ असेल तर नटाच्या अभिनयांत आत्मविश्वासजन्य सहजता आपोआप उत्पन्न होते. नक्कल पाठ नसलेल्या नटास मुद्राभिनय नीट साधत नाहीं हा सामान्य अनुभव आहे. कारण त्याचें सारें लक्ष पार्श्वसूचकाकडे लागलेलें असतें. असा नट स्वतः तर चुका करतोच, परंतु बरोबरीच्या दुसऱ्या नटास चुकवितो. दुसऱ्याच्या भाषणाचा अंत्यभाग (cue) नीट ध्यानांत नसल्यामुळें तो आपलें भाषण बाजवीपेक्षां आधीं सुरू करतो, किंवा मध्यें बाजवीपेक्षां जास्त वेळ जाऊं देतो. हे दोन्ही मोठेच दोष होत. शिवाय नक्कल नीट पाठ नसली तर तो आपल्या भाषणांत अंत्यभागाचे शब्द थोडेफार बदलतो. त्या योगानें दुसऱ्या नटास गोंधळल्यासारखें होतें. म्हणून नक्कल चोख पाठ करण्याबद्दल व होतां होईल तों मुळांतील वाक्यें जशींच्या तशीं म्हणण्याबद्दल नटांच्या मागें लकडा लावणें आवश्यक असतें. विशेषतः आपल्या भाषणाचा अंत्यभाग

नीट पाठ म्हणणें व दुसऱ्याच्या भाषणाचा अंत्यभाग लक्षांत ठेवणें, यावर विशेष कटाक्ष ठेवावा. कित्येक नटांस मुळांतील वाक्यें जरा बदलून म्हणण्याची संवय असते. तीहि वरील कारणासाठीं त्याज्य समजावी. शिवाय त्यायोगानें लेखकास अन्याय होण्याचा संभव असतो. कांहीं नटांस मध्येंमध्यें स्वतःचीं वाक्यें दडपून देण्याची संवय असते, तीहि गर्हणीय होय. त्या योगानें दुसऱ्या नटाचा गोंधळ होतोच, परंतु पार्श्वसूचकहि गोंधळून जातो. अर्थात् यासहि अपवाद आहे. गर्दीच्या देखाव्यांत एक किंवा दोन पात्रें बोलणारीं असतील व इतर पात्रें केवळ ऐकणारीं असतील, तर ऐकणाऱ्या पात्रांनीं बोलणारांच्या भाषणाचा आपल्यावर होत असलेला परिणाम विविध रीतींनीं दर्शवावयास पाहिजे. बोलणाराचें भाषण चालू असतांना मध्येंमध्यें निरनिराळे शेरे मारणें, आश्चर्यसूचक, क्रोधसूचक इत्यादि प्रकारचे उद्गार काढणें किंवा नुसतेंच एकमेकांत कुजबुजणें, इत्यादि प्रकार करणें कित्येक वेळां आवश्यक असतें. असे उद्गार पुष्कळदां लेखक पुस्तकांत घालीत नाहीं. ते दिग्दर्शकानें बसवावयाचे असतात. परंतु त्यांतसुद्धां योजना लागते. कोणते उद्गार कोणीं व केव्हां काढावयाचे ते आधींपासून ठरवून घेऊन त्याच्याहि नियमानें तालमी घ्याव्या. त्यांतूनहि त्यावेळच्या वातावरणास अनुसरून आयत्या वेळीं सुचतील ते उद्गार काढणें निषिद्ध नाहीं. परंतु तो प्रकार अतिरिक्त होऊं न देण्याची खबरदारी घ्यावी. अशा उद्गारांस ' स्वयंस्फूर्त ' उद्गार म्हणतां येईल. पाश्चात्त्य रंगभूमीवर अशा प्रकारास *ad lib* (at liberty) असें म्हणतात. परंतु हा प्रकार अपवादात्मक समजावा.

तालमीच्या वेळीं रोज पार्श्वसूचक हजर असावे हें इष्ट होय. तें काम खरोखरी मोठें कंटाळवाणें असतें. परंतु प्रत्येक हौशी नाटयमंडळांत तें अंगावर घेणारीं तीनचार माणसें असावींच लागतात. पार्श्वसूचकास सबंध प्रयोगांत एक क्षणहि उसंत मिळत नाहीं. शिवाय तो बहुतकरून पडद्याआड असल्यामुळें त्यास नाटक पाहतां येत नाहीं. असे तोटे सोसूनहि कोणीतरी तसा स्वार्थत्याग करावयास तयार व्हावयास पाहिजे. पार्श्वसूचकाचें काम सोपें नसतें. व्यवस्थित पार्श्वसूचन करणें हें एक शास्त्र आहे. नटापेक्षां पाऊलभर पुढें राहून त्याचें वाचन एकसारखें चालू

राहिलें पाहिजे. वाक्याची, किंवा लांब वाक्य असेल तर वाक्यखंडाची सुरुवात जरा अधिक स्पष्टपणें उच्चारणें आवश्यक असतें. त्याशिवाय कोणता नट कुठें चुकतो किंवा अडतो, हें पार्श्वसूचकास बरोबर माहीत असावें लागतें. म्हणजे त्या त्या ठिकाणीं तो त्या पात्रास सांभाळून घेऊं शकतो.

हौशी नाट्यमंडळांस तालमीकरितां सोयीची जागा उपलब्ध नसते. कोणाच्या तरी घरीं एखाद्या दिवाणखान्यांत तालमी घ्याव्या लागतात. दिवाणखाना प्रशस्त असला तर हालचाली तरी मोकळेपणानें करणें शक्य असतें. परंतु तो लहान असला म्हणजे सर्वच प्रकारें संकोच सहन करावा लागतो. हालचाली नीट करतां येत नाहींत, आवश्यक तें सामान ठेवतां येत नाहीं, निरनिराळ्या क्रिया करण्याची सोय नसते, इत्यादि अनेक प्रकारच्या गैरसोयी सोसाव्या लागतात. संकुचित जागेंत हालचाली करण्याची संवय लागली म्हणजे विस्तृत रंगभूमीवर एकदम बावरल्यासारखें होतें. परंतु या बाबतींत हौशी नाट्यमंडळांचा नाइलाज होतो. त्यांतल्या-त्यांत ज्या निरनिराळ्या वस्तु नाटकांत लागत असतील—विशेषत: ज्यांचा उपयोग करण्याची संवय लावून घेणें आवश्यक असतें, त्या तालमीच्या वेळीं आणतां आल्या तर बरें. नाहींतर तशाच प्रकारची दुसरी एखादी वस्तु त्याऐवजीं योजून त्या विशिष्ट क्रियेची तालीम करावी. प्रत्यक्ष नाटकाच्या वेळीं पाहतां येईल, असें म्हणून चालत नाहीं. एखादें साधें पत्र फोडून वाचण्याची क्रिया एरव्हीं कितीहि सोपी वाटत असली तरी थोडीफार संवय असल्याशिवाय प्रत्यक्ष रंगभूमीवर नवीन नटाचा हात थरथर कापूं लागतो, आणि त्या साध्या क्रियेस एरव्हींपेक्षां जास्त वेळ लागतो. पत्र फोडतां फोडतां कांहीं भाषण करावयाचें असलें म्हणजे अधिकच गांगरल्यासारखें होतें व मध्येंच भाषण थांबवलें असतां ती क्षण-मात्राची स्तब्धता प्रेक्षकांस व नटासहि दुःसह होते. म्हणून तालमीच्या वेळीं अशा क्रिया कांहीं दिवस तरी करून पाहाव्या, म्हणजे त्यांची संवय होते. यासाठींच प्रत्यक्ष प्रयोगापूर्वी एक तरी रंगीत तालीम घेणें अत्यंत आवश्यक असतें. विशेषतः पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकाच्या बाबतींत—ज्यांत अपरिचित वेषभूषा करावयाची असते—रंगीत

तालीम न घेतां एकदम नाटकाचा प्रयोग करणें म्हणजे अपयशाला आमंत्रण देणें होय. अपरिचित पोषाख, दाढीमिशा, यांसारखा साज प्रथमच अंगावर चढवून हजारों प्रेक्षकांसमोर काम करावयाचें, हें काम निदान अननुभवी नटास तरी फार जड जातें. शिवाय संकुचित जागेंत तालीम करण्याची ज्यांना संवय लागली आहे, त्यांना विस्तृत रंगभूमीवर थोडेंतरी बावरल्यासारखें होतेंच. या दृष्टीनें रंगीत तालमीची फार आवश्यकता असते. सर्व साज चढवून, रंगभूषा करून प्रत्यक्ष रंगभूमीवर एकदां तालीम झाली म्हणजे नटांस कित्येक चुका सुधारतां येतात व प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीं नवखेपणा न वाटून एक प्रकारचा आत्मविश्वास वाटूं लागतो. रंगीत तालमीच्या वेळीं दिग्दर्शकानें बाहेर प्रेक्षागृहांत बसून प्रत्येक नटाच्या दोषांच्चीं टांचणें करून ठेवावीं व तें त्यास समजावून सांगावें. रंगीत तालीम न करतां केलेला प्रयोग, आणि रंगीत तालीम करून नंतर केलेला प्रयोग, यांत जमीनअस्मानाचें अंतर पडतें. अर्थात् ज्यांना एकच प्रयोग करावयाचा आहे अशा हौशी नाट्यमंडळांसच हें विशेषेंकरून लागू आहे. अनेक प्रयोग करणाऱ्या धंदेवाईक नाटक मंडळ्याहि रंगीत तालीम घेतातच. कारण पहिल्या प्रयोगाच्या यशस्वितेवर पुष्कळदां नाटकाचें भावी यश अवलंबून असतें. पहिला प्रयोग निर्दोष करावयाचा तर रंगीत तालीम–एक नव्हे तर दोन तीन–घेणें आवश्यक असतें.

शेवटीं एवढेंच सांगावयाचें कीं, नाट्यप्रयोग करणें हा एक सांघिक व सहकारी प्रयत्न आहे, या भावनेनें पहिल्यापासून शेवटपर्यंन्त तालमी कराव्या. तालमीच्या वेळीं निष्काळजीपणानें वागण्याची कित्येक नटांची वृत्ति असते. मनापासून अभिनय न करणें, विशिष्ट प्रकारचा अभिनय मी आयत्या वेळीं करीन अशी वृत्ति ठेवणें, आपल्या बरोबरीच्या नटाचें भाषण चालू असतां त्याच्याकडे लक्ष देण्याऐवजीं निष्काळजीपणें कुठेंतरी पाहत राहणें, म्हणजेच त्याला क्रियात्मक प्रत्युत्तर (response) न देणें, या गोष्टी केवळ अक्षम्य होत. सर्व नटांनीं निष्ठेनें व परस्परसहकार्यानें तालमी केल्या असतां नाटक लवकर बसतें व दिग्दर्शकाचें काम कितीतरी सोपें होतें. सर्व नटांनीं दिग्दर्शकाशीं सहकार्य केलें तरच नाटक व्यवस्थित बसतें. एरव्हीं उत्कृष्ट दिग्दर्शकाचे श्रमहि व्यर्थ जातात.

---

४ भाषणपद्धति

" Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of you players do, I had as lief the town-crier spoke my lines".

—Shakespeare ('Hamlet')

भरताच्या नाट्यशास्त्रांत ज्याला 'पाठ्यगुण' म्हटलें आहे तो गुण म्हणजे नटाची भाषणपद्धति होय. इंग्रजींत यास speech किंवा Delivery म्हणतात. नाटककारानें लिहिलेल्या वाक्यांत जो आशय सांठवलेला असतो त्यांतील मर्म प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविणें हें उत्कृष्ट भाषणपद्धतीचें लक्षण होय. " तूं फार शहाणा आहेस " या वाक्याचा सरळ अर्थ, किंवा त्याच्या उलट उपरोधात्मक लाक्षणिक अर्थ प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविणें नटाच्या वाक्य उच्चारण्याच्या पद्धतीवर अवलंबून राहील. मनुष्याच्या आवाजांत फार मोठें सामर्थ्य आहे. आवाजाला इष्ट तें वळण देऊन त्या द्वारें मनुष्याला विविध आशयांची अभिव्यक्ति करतां येते. नाटकांतील संवाद लिहितांना त्यांत विशिष्ट प्रकारची शब्दयोजना लेखक हेतुपुरस्सर करीत असतो. त्या शब्दांतील आशय नीट स्पष्ट होईल अशा पद्धतीनें तीं तीं वाक्यें उच्चारावयाचीं असतात. "तूं हें काय केलेंस ? " या एकाच वाक्यांत साधें कुतूहल, क्रोध, करुणा, आश्चर्य इत्यादि विविध भावना संदर्भास अनुसरून व्यक्त करतां येतात. त्या त्या भावनेची अभिव्यक्ति करतांना तेंच वाक्य निरनिराळ्या स्वरांत उच्चारावें लागेल. कित्येक वेळां वाक्यांतील शब्द हेतुपूर्वक विशिष्ट क्रमानें घातलेले असतात. तो क्रम बदलला तरी वाक्याचा आशय बदलण्याचा संभव असतो.

खणखणीत आवाज व स्वच्छ वाणी हे नटाच्या अंगीं आवश्यक असलेले महत्त्वाचे गुण होत. नटाचा आवाज कोता, किंवा घोगरा असेल तर त्याचें भाषण प्रेक्षागृहांत सर्वत्र ऐकूं जाणार नाहीं. शेवटच्या रांगेत

बसलेल्यां प्रेक्षकासहि आपला आवाज ऐकूं जाईल अशा बेतानें आवाज वाढविण्याचा नट होऊं इच्छिणारानें अभ्यास करावयास हवा. मूळचा आवाज कोता असला तरी अभ्यासानें त्यांत थोडाफार भरदारपणा आणतां येतो. अर्थात् आवाज वाढविणें म्हणजे मोठ्यानें ओरडणें नव्हे. मोठ्यानें ओरडल्यानें आवाजांत कर्कशपणा येण्याचा संभव असतो. मूळचाच झारदार आवाज असेल तर उत्तमच.

खणखणीत आवाजाबरोबर नटाची वाणी स्वच्छ नसेल तर प्रेक्षकांस त्याचें भाषण ऐकूं येईल, परंतु नीट समजणार नाहीं. पुष्कळ नट बोलतांना फार घाई करितात, कांहींजण शब्दांचे उच्चार स्पष्ट करीत नाहींत, व कांहीं नटांना तर सगळें वाक्य स्पष्ट उच्चारून वाक्याचे शेवटचे कांहीं शब्द हलक्या आवाजांत किंवा अस्पष्ट उच्चारावयाची संवय असते. नट होऊं इच्छिणारानें प्रथम हे दोष दूर केले पाहिजेत, आणि अभ्यासानें ते दूर होण्यासारखे आहेत. बोलतांना ओठ, जीभ, दांत व जबडा यांचा नीट उपयोग करणें, हा स्वच्छ शब्दोच्चार करण्याचा एक मार्ग आहे. उदाहरणार्थ, दन्त्य व्यंजनाचा उच्चार करावयाचा तर जिभेचा व दांताचा नीट संयोग होणें आवश्यक आहे. ओष्ठ्य वर्णांचा उच्चार करितांना दोन्ही ओठांचा एकमेकांना नीट स्पर्श झाला पाहिजे. तो तसा झाला नाहीं तर वर्ण अस्पष्ट उच्चारला जातो. जबडा नीट उघडला नाहीं, तर 'आ' हा वर्ण 'अ' सारखा ऐकूं येतो. 'पापापासून' हा शब्द 'पापऽपऽसून' असा उच्चारला जातो; 'दादांना' हा शब्द 'दाऽना' असा ऐकूं येतो, 'देवदर्शनासाठीं'चें 'देवऽर्शनासाठीं' असें रूपांतर होतें. "Take care of the consonants and the vowels will take care of themselves" (व्यंजनें स्पष्ट उच्चारण्याची काळजी घ्या, म्हणजे स्वर आपोआप स्पष्ट येतील.) असें इंग्रजींत उच्चारशास्त्राचें (Phonetics) एक तत्त्व सांगतात. भाषणांत स्वच्छपणा येण्यासाठीं पुढील कांहीं सूचना लक्षांत ठेवण्यासारख्या आहेत.

(१) वाक्य उच्चारतांना घाई करूं नये. घाईनें उच्चारलेलीं वाक्यें प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येत नाहींत. वाक्य उच्चारण्याची गति कमी करणें याचा अर्थ प्रत्येक शब्द थांबून म्हणणें नव्हे. तसें केलें असतां तें वाक्य

कानाला गोड लागणार नाहीं, व त्यांत कृत्रिमता येईल. प्रत्येक शब्दांतील स्वर किंचित् लांबवीत जाऊन सबंध वाक्य उच्चारलें तर तें स्पष्ट ऐकूं येईल व वाक्यांत तुटकपणा राहणार नाहीं. यासाठीं दोन माणसांकडून एकच वाक्य उच्चारवून घेऊन त्यांतील भेद नीट लक्षांत घ्यावा. सुमारें पंधरा शब्दांचें एक वाक्य मध्यें विराम न घेतां उच्चारण्यास सामान्यतः नेहमींच्या व्यवहारांतील बोलण्याच्या गतीनें दहा सेकंद लागले, तर प्रत्येक वर्ण नीट लांबवून म्हणणारास जवळजवळ बारातेरा सेकंद लागतील. अशा प्रकारें वर्णोच्चाराच्या गतीचें नियमन करण्याचा अभ्यास करावा.

(२) वाक्य मोठें असलें तर त्याचे लहान लहान खंड पाडून प्रत्येक खंडानंतर थोडा विराम घेत उच्चारावें म्हणजे नटास सोईचें पडतें आणि प्रेक्षकांसहि त्याचा आशय लक्षांत येण्यास अडचण पडत नाहीं. वाक्याचे खंड पाडतांना मात्र अर्थाच्या दृष्टीनें योग्य ठिकाणीं खंड पाडण्याची खबरदारी घेणें आवश्यक आहे. भलत्या ठिकाणीं वाक्य तोडलें असतां काय परिणाम होतो तें सुज्ञांस सांगण्याची आवश्यकता नाहीं. शिवाय प्रत्येक वाक्यांत एक प्रकारची प्रमाणबद्धता व तालबद्धता असते, तीस बाध येणार नाहीं, इतकेंच नव्हे तर तीस उठाव येऊन प्रेक्षकांच्या कानास वाक्य मधुर लागेल अशा पद्धतीनें प्रत्येक वाक्यखंडाचा उच्चार करावा. उदाहरणार्थ 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील पुढील वाक्याचे साधारणपणें असे खंड पडतील:—

"आज परमेश्वरानें मला ऐन संकटांत साहाय्य केलें नाहीं। तर पृथ्वी-बरचें प्रभुत्व संपवून। तिच्यावर कलिपुरुषाची प्रतिमा कल्पून। या हारानें तुमची पूजा करीन,। आणि पापाची ग्वाही फिरवून। अट्टाहासानें ओरडून सांगेन। कीं जगांत ईश्वराचें अस्तित्व नाहीं,। आणि पातिव्रत्य ही चुकलेल्या मूर्खांची बाष्कळ बडबड आहे." (अंक ६ प्र. ४)

या उताऱ्यांत कांहीं खंड थोडे मोठे आहेत, परंतु ते मध्यें विराम न घेतां एका दमांत उच्चारण्याचा अभ्यास करणेंच योग्य. दमछाट झाल्यामुळें भलत्या ठिकाणीं विराम घेतल्यानें वाक्याची प्रमाणबद्धता नष्ट होते. गडकरी यांच्या नाटकांत लांब वाक्यें पुष्कळ असतात, आणि त्यांतील

कांहीं वाक्यांत अर्थाच्या व प्रमाणबद्धतेच्या दृष्टीनें विराम घेण्यास अवकाशच नसतो. अशा वेळीं तीं एका दमांत म्हणण्याचा अभ्यास करण्याशिवाय दुसरा मार्गच नाहीं. उदाहरणार्थ:—

" एखाद्या मत्सरी मनुष्याला। सूडाच्या त्वेषानें मारलेल्या दुबळ्या देहाच्या राखेवर बसून सैतानी समाधानानें हसतांनाच काय तो या वृक्षांनीं पाहिला असेल." (' भावबंधन ' अं. ३ प्र. १)

या वाक्यांतील दुसऱ्या खंडांत विराम घ्यावयास अवकाश नाहीं, तो अखंडच उच्चारला पाहिजे. दुसरें उदाहरण:—

" परस्परांच्या अंगाला विळखा घालून अधरामृतपानांत गढलेल्या जहरी जोडींतून ओढून काढलेल्या नागाचे चाबकाप्रमाणें फटकारे मारून खवळल्यामुळें फोफावणारी नागीण हातांत धरून। तुझ्या हातांतल्या हाराप्रमाणें मनगटाभोंवती खेळवण्याचा मीं चांगला सराव केला आहे." (' पुण्यप्रभाव ' अं. ६ प्र. ४)

या वाक्याचे दोन खंड पाडतां येतात व ते दोन्ही लांब आहेत. परंतु ते एकेका दमांत म्हणणें प्राप्त आहे. कित्येक वाक्यें अशीं असतात कीं, तीं एका दमांत म्हणून शिवाय द्रुत गतीनें म्हणावीं लागतात. अशा वेळीं तीं प्रेक्षकांस स्पष्ट ऐकूं जावीं यासाठीं—

(३) प्रत्येक शब्दाचीं सर्व व्यंजनें स्वच्छ उच्चारावीं. त्याचप्रमाणें वाक्यांतील शेवटचे शब्द स्पष्ट उमटतील अशी खबरदारी घ्यावी. अनभ्यस्त नटाचा स्वर वाक्य उच्चारतांना हळूहळू खालींखालीं जात जातो, आणि वाक्यांतील शेवटले शब्द तोंडांतल्या तोंडांत उच्चारले जातात, किंवा अजीबात खाल्ल्यासारखे वाटतात. हा दोष कटाक्षानें काढून टाकावा.

(४) बोलतांना प्रेक्षकांस उद्देशून भाषण केल्यासारखें बोलूं नये. परंतु दुसऱ्या पात्रांशीं बोलतांनाहि निदान एकचतुर्थांश मोहरा प्रेक्षकांकडे करणें आवश्यक असतें. अगदीं एकीकडे वळून बोललें असतां आवाज पडद्याच्या (विंगसच्या) दिशेनें फेकला जाऊन प्रेक्षकांस भाषण नीट ऐकूं जात नाहीं. यासंबंधीं अधिक विवेचन पुढें निराळ्या प्रकरणांत करण्यांत येईल.

भाषणांत एखादा शब्द किंवा शब्दसमूह विशेष महत्त्वाचा असतो. त्यावर जोर देऊन वाक्य उच्चारल्याशिवाय वाक्याचा आशय स्पष्ट होत नाहीं. तो शब्द किंवा शब्दसमूह प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविण्याबद्दल कटाक्ष ठेवावा. त्यासाठीं त्यावर जोर देणें हा जसा एक मार्ग आहे, त्याप्रमाणें वाक्यांतील तो शब्द व इतर भाग यांतील वेगळेपणा प्रेक्षकांस प्रतीत होईल अशी क्लृप्ति योजावी लागते. आवाजांत तेवढ्यापुरता चढ-उतार करणें, गति कमीअधिक करणें, या व अशा मार्गांनीं तो हेतु साध्य होईल.

" लतिकेसाठीं मालती, आणि मालतीसाठीं धुंडिराज, अशी ही दावण मला बांधावीच लागणार." (' भावबंधन ' अं. १ प्र. ५)

हें घनश्यामाचें वाक्य उच्चारतांना त्यांतल्या पहिल्या भागांतील ' लतिका, मालती, मालती, धुंडिराज ' या शब्दांवर जोर दिल्याशिवाय ' दावण ' बांधल्याची कल्पना स्पष्ट होणार नाहीं. तसेंच त्यापुढील " मालतीला उचलतांना धुंडिराजाचें प्रेमळ मन दुखावलें तर त्याला जगाची जन्मकुंडली जबाबदार आहे. कळी कुस्करतांना गुलाब दुखावला तर त्याला मी काय करूं ? " या वाक्यांतील ' मालतीला उचलणें ' आणि ' धुंडिराजाचें मन दुखावणें ' यांतील विरोध व पुढील दृष्टान्तांतील ' कळी कुस्करणें ' आणि ' गुलाब दुखावणें ' यांतील विरोध स्पष्ट होईल अशा रीतीनें त्या त्या शब्दसमूहांवर जोर देणें आवश्यक आहे. कित्येक वेळां दोन कल्पनांतील विरोध स्पष्ट करण्यासाठीं आवाजाचा चढउतार साधणें इष्ट असतें. ' भावबंधन ' नाटकांतील पुढील दोन वाक्यें उदाहरणादाखल घेतां येतील:—

" बाण जिथून सुटतो तिथें त्याची कांहींच साक्ष राहत नाहीं; पण जिथें जाऊन भिडतो तिथें जखम होते, आणि जखम बरी झाली तरी कायमचा वण राहतोच. "

" माणसाची मादी आपल्या भुकेल्या पिलांना दूध पाजते, आणि राक्षशीण काय आपल्या पोरांचा फराळ करून भूक भागविते ? "

या दोन्ही वाक्यांतील दोन भागांत असलेला विरोध स्पष्ट करण्यासाठीं

प्रत्येक वाक्यांतील दुसरा भाग उच्चारतांना आवाज किंचित् चढवावा लागेल.

कांहीं वेळेस इष्ट परिणाम साधण्यासाठीं निरनिराळीं वाक्यें किंवा वाक्यखंड उच्चारतांना गति कमीअधिक करणें आवश्यक असतें. भाषणांत आवाजांतील चढउताराप्रमाणें गतीसहि महत्त्व आहे. मागें एके ठिकाणीं बोलतांना घाई करूं नये म्हणून म्हटलें होतें. परंतु गति वाढविणें म्हणजे घाईघाईनें बोलणें नव्हे, हें ध्यानांत धरलें पाहिजे. बोलण्यांत निष्कारण घाई केल्यानें भाषण अस्पष्ट होतें. विशिष्ट वाक्य किंवा वाक्यखंड त्यांतील स्पष्टपणास बाध न आणतां हेतुपूर्वक द्रुतगतीनें उच्चारतां येतें. तोच प्रकार या ठिकाणीं अभिप्रेत आहे. अत्रे यांच्या 'जग काय म्हणेल' या नाटकांतील पुढील उतारा उदाहरणादाखल घेऊं:—

प्रकाश:—त्याला माझा काय इलाज ? उलट मला तुमच्याबद्दल दया वाटते.

दिवाकर:—दया वाटते तुला माझ्याबद्दल ? (भेसूरपणें हंसतो) मला तुझ्याबद्दल दया वाटते. सात वर्षें मीं संसार केला आहे या बाईबरोबर—मी तिला तुझ्यापेक्षां जास्त ओळखतों....... दुसऱ्याचा संसार आपण उधळून लावीत आहों ही भावना आज तुला मोठी अद्‌भुतरम्य वाटत असेल, पण माझे शब्द लक्षांत ठेव. आज माझा गळा हिनें कापला तसा ती तुझा कापल्यावांचून कधीं राहणार नाहीं. (प्रकाश कांहीं बोलत नाहीं.) माझं ऐकशील का जरा ! तूं हिला घरांत घेऊं नकोस ! तूं हिला थारा देऊं नकोस ! तुझ्या नाटकांतून तूं हिला हाकलून दे ! रस्त्यांत अन्नान्न करून तडफडून तडफडून मरूं दे सटवीला !

या उताऱ्यांतील अधोरेखारहित वाक्यांपेक्षां एकेरी अधोरेखा असलेलीं वाक्यें किंचित् गति वाढवून, व दुहेरी अधोरेखा असलेलीं वाक्यें त्याहीपेक्षां

किंचित् अधिक गति वाढवून उच्चारलीं असतां परिणामकारक होतील. सर्व वाक्यें सारख्याच गतीनें म्हटलीं असतां दिवाकराच्या अंतःकरणांतील वाढती प्रक्षुब्धता प्रेक्षकांस प्रतीत होणार नाहीं.

भाषण परिणामकारक करण्याच्या दृष्टीनें आणखी एका क्लृप्तीचें फारच महत्त्व आहे. ती म्हणजे दोन वाक्यांमधील किंवा वाक्यखंडांमधील विराम. भारतीय नाट्यशास्त्रांत यास "विच्छेद" अशी संज्ञा योजिली आहे. एखादें लांबलचक वाक्य म्हणतांना त्या वाक्याचे लहानलहान खंड पाडून प्रत्येक खंडानंतर थोडें थांबत जाणें हा प्रकार मागें सांगितलाच आहे. परंतु तो विराम प्रामुख्यानें नटाच्या सोईसाठीं व प्रेक्षकांस वाक्य नीट ऐकूं जाऊन त्याचा अर्थ स्पष्ट व्हावा यासाठीं योजलेला असतो. हा विराम अत्यंत स्वल्प असतो. एका दमांत मोठें वाक्य म्हणण्याची गैरसोय दूर करणें हा हेतु त्यायोगानें साध्य होतो. शिवाय त्या विरामाच्या योगानें प्रेक्षकांसहि वाक्याचा अर्थ समजावयापुरता अवकाश मिळतो. एवढाच त्या विरामाचा उपयोग.

कित्येक वेळां विशिष्ट क्रिया किंवा हालचाल करण्यासाठीं भाषण थोडा वेळ थांबवावें लागतें. हा विरामाचा दुसरा प्रकार होय. एखादें पात्र बोलत असतां मध्येंच त्यास स्थानांतर करणें आवश्यक असेल, तर क्वचित् प्रसंगीं स्थानांतर केल्यानंतर भाषणाचा पुढील भाग बोलावा लागेल. किंवा बोलतां बोलतां एखादें पत्र फोडून वाचण्याचा प्रसंग असेल, तर भाषणांत थोडा खंड पडेल. असा विराम प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें कंटाळवाणा होण्याचा संभव नाहीं. कारण, प्रेक्षकांचें लक्ष वेधून त्यांची उत्कंठा कायम राखण्याचें कार्य ती क्रिया किंवा हालचाल करीत असते. एवढेंच कीं, ती क्रिया किंवा हालचाल आणि विराम यांचा काळ-मेळ नीट बसला पाहिजे. म्हणजे क्रियेस किंवा हालचालीस जितका वेळ लागेल तितकाच भाषणांत खंड पडला पाहिजे. क्रिया संपतां संपतां पुढील भाषणाचा भाग सुरू व्हावयास पाहिजे. तसेंच विनोदामुळें प्रेक्षकांत हंशा पिकला असतां तो ओसरेपर्यंत नटानें थोडा वेळ भाषण थांबवणें इष्ट असतें. हाहि विरामाचा एक प्रकार आहे.

विरामाचा सर्वांत परिणामकारक प्रकार म्हणजे भावदर्शक विरामांचा. एक वाक्य (किंवा वाक्यखंड) संपल्यावर दुसरें सुरू करण्यापूर्वी किंचित् विराम घेतला असतां कित्येक वेळां विलक्षण परिणाम साधतां येतो. हा परिणाम विविध प्रकारचा असतो. एक तर विशिष्ट ठिकाणीं विराम घेतला असतां भाषणाच्या पुढील भागाबद्दल प्रेक्षकांच्या मनांत उत्कंठा जागृत होते. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांत वृंदावन वसुंधरेच्या मुलाचा तिच्या डोळ्यांदेखत वध करण्यास सिद्ध होतो त्यावेळचा संवाद पहाः—

वृंदावनः—वसुंधरे, अजून विचार कर. सुटलेला तीर पुन्हां सांपडणार नाहीं.

वसुंधराः—वृंदावन, तुम्हांला वीरगर्जनेनें शेवटचें सांगतें—पातिव्रत्याचें रक्षण करण्यासाठीं दु:खाचे डोंगर पोटांत गिळायला मी तयार आहें.

वृंदावनः—दामिनी, आण दीनाराला इकडे. वसुंधरे, *अजून तुला थोडा वेळ आहे. (फुली घातलेल्या ठिकाणीं विराम घ्यावयाचा आहे.)

या ठिकाणीं वृंदावनाच्या शेवटच्या वाक्यांत 'वसुंधरे' या संबोधनानंतर किंचित् थांबल्यानें, आतां हा मनुष्य मुलाचा प्राण घेणार कीं काय करणार, अशी उत्कंठा प्रेक्षकांच्या मनांत जागृत होते आणि पुढील घटनेवर त्यांचें लक्ष केन्द्रित होतें. 'भावबंधन' नाटकांत मालतीचें धनेश्वराशीं लग्न ठरविल्याची बातमी, प्रभाकर, लतिका इत्यादिकांस धुंडिराज सांगतो त्या वेळीं त्यांना विलक्षण आनंद होतो, आणि कोणाशीं तिचें लग्न ठरलें असेल याबद्दल त्यांच्या मनांत उत्कंठा उत्पन्न झालेली असते. त्यासंबंधीं सांगतांना धुंडिराजाच्या तोंडीं "आपली मालती, बरं का प्रभा, धनेश्वरपंतांना द्यायची" असें वाक्य घातलें आहे. त्यांतील मधली संबोधनार्थी शब्दयोजना गडकरी यांनीं फार मार्मिकपणें केली आहे. 'आपली मालती' हे शब्द उच्चारल्यानंतर 'बरं का प्रभा' हे शब्द मध्यें घातल्यामुळें थोडा विराम आपोआपच घेतला जातो. त्या वेळीं त्यांची उत्कंठा पराकोटीला पोंचलेली असते आणि पुढच्या 'धनेश्वरपंतांना द्यायची' या शब्दांनीं स्फोट होऊन त्यांच्या आनंदाचा चक्काचूर होतो. या शेवटच्या शब्दसमूहापूर्वीचा विराम अत्यंत परिणामकारक होतो—

प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें नव्हे, कारण प्रेक्षकांस तें माहीत असतें, तर प्रभाकर-लतिका यांच्या दृष्टीनें. ‘ भाऊबंदकी ’ नाटकांत रामशास्त्री दादासाहेबांस देहान्त प्रायश्चित्त सांगतात त्या वेळचें वाक्य पहा: “दादासाहेब, पुतण्याचा खून करून गादी बळकावण्याचा भयंकर अपराध आपण केला आहे, त्या अपराधाबद्दल शास्त्रांत देहान्त प्रायश्चित्ताशिवाय दुसरें प्रायश्चित्त नाहीं.” या वाक्यांत ‘ या अपराधाबद्दल ’ या शब्दांनंतर क्षणभर विराम घेऊन पुढील वाक्यखंड स्पष्टपणें व ठांसून उच्चारला असतां प्रेक्षकांची उत्कंठा जागृत होऊन तेवढा भाग अतिशय परिणामकारक होईल.

मनुष्याच्या मनांत क्षणाक्षणाला होत असलेले भावनात्मक बदल दर्शविण्यास विरामाचा उत्तम उपयोग होतो. जुन्या काळच्या नाटकांत जीं स्वगत भाषणें असत, त्यांत पुष्कळ वेळां विविध भावनांचा खेळ दाखविला जात असे. त्या ठिकाणीं प्रत्येक बदलती भावना विरामाच्या योगानें दर्शविली असतां परिणामकारक होते. ‘पुण्यप्रभावां’तील एक उदाहरण घेऊं:—

वसुंधरा:—कोणता ईश्वर ? वृंदावन, तुमच्या हृदयांतला ईश्वर.

वृंदावन:—(दचकून) हां हृदया, वृंदावनाच्या हृदया, असें चरकूं नकोस! भीतीनें असें दचकून कांपूं नकोस! *पण मला ही भीति तरी कसली वाटली ? * ईश्वराची–वृंदावनाच्या हृदयांतल्या ईश्वराची ? * माझ्याहि हृदयांत ईश्वर आहेच का ? *हृदयांत डोकावून पाहण्यासाठीं आंत वळण्याचा डोळ्यांना धीरच होत नाहीं! *पण न होऊं दे–वृंदावन नुसत्या शब्दानें गांगरला असें कधींहि होणार नाहीं !

दुसरा उतारा खाडिलकरांच्या ‘सवाई माधवराव यांचा मृत्यु’ या नाटकांतील आहे.

माधवराव:—म्हणूं दे–कांहीं हरकत नाहीं. माझें मन घट्ट झालें आहे.* दरबारांत मीं नागनाथाला शिक्षा सांगितली त्या वेळचे त्याच्या तोंडचे शब्द मला आठवूं लागले आहेत. *म्हण, मला वशिल्याचा म्हण–दुसऱ्या कोणाचा म्हण.* तुझं बोलणंहि खोटं नसेल.

या दोन्ही उताऱ्यांत फुली दिलेल्या ठिकाणीं किंचित् विराम घेतला

असतां बोलणाराच्या अंतःकरणांत चाललेली भावनांची खळबळ व्यक्त होते. विराम न घेतां हीं वाक्यें एकामागून एक भराभर म्हटलीं असतां कसा उलट परिणाम होतो तें प्रयोग करून पहावें. म्हणजे या ठिकाणीं विराम देण्याचें महत्त्व ध्यानीं येईल.

भावनांप्रमाणें बदलते विचारहि विरामानें व्यक्त करतां येतात. याचेंहि एक उदाहरण येथें घेऊं. 'भावबंधन' नाटकांत (अं. १ प्र. ५) घनश्याम लतिकेनें केलेल्या अपमानाचा सूड घेण्याचा विचार करीत आहे, त्या वेळचें त्याचें भाषण पहाः--

"उद्यां तुम्ही माझ्याशीं लग्न कराल! *कालपर्यंत मला मालती दुर्मिळपणानें मिळविण्याजोगी वाटत होती.* पण धनेश्वराच्या उर्मट पोरीनें तें माझें मानी मन आज आपल्याकडे ओढून घेतलें आहे. एकदां मला असें ओढल्यावर पुढें माझ्या मगरमिठींतून मीं कुणाला अजून सुटूं दिलें नाहीं. एकटया तुझ्या लग्नाचे धिंडवडे काढून माझें समाधान व्हायचें नाहीं. तुझ्याबरोबर मालतीहि दुःखांत पडावयास पाहिजे.* महेश्वराच्या गळ्यांत मालतीची धोंड बांधली तर ? प्रेमकल्पनांनीं पिसाळलेला तो मूर्ख मुलगा तिला कदाचित् आपल्या गळ्यांतला तन्मणि करील.* नाहीं, लतिके, हें समाधान मी तुला लाभूं देणार नाहीं."

या स्वगत भाषणांत बदलत्या विचारांची मालिका योग्य स्थानीं विराम दिल्यानें अधिक स्पष्टपणें प्रतीत होईल. विशेषतः 'महेश्वराच्या गळ्यांत--' या वाक्याच्या सुरुवातीला जरा अधिक विराम घेतला असतां कांहीं तरी नवीन विचार सुचला असल्याचें भासवितां येईल. तसेंच 'प्रेमकल्पनांनीं पिसाळलेला' हें पुढील वाक्य आधींचा विचार खोडून काढणारें असल्या-मुळें त्या वाक्याच्या पूर्वीं विराम घेणें आवश्यक आहे. या विरामाच्या योगानें पूर्वीचा आपला विचार आपणांस पटत नाहीं हें नटास सुचवितां येईल. अर्थात् हीं वाक्यें म्हणतांना आवाजाचा चढउतार, गति कमी-अधिक करणें, मुद्राभिनय इत्यादि उपायांची योजना करावीच लागेल हें सांगावयास नकोच.

विरामाचा योग्य उपयोग केल्यानें जसा तो अत्यंत परिणामकारक

होतो, तसा नको तेथें विराम दिल्यामुळें रसभंग होतो. अशा विरामास विराम म्हणण्यापेक्षां भाषणांत पडलेला खंड म्हणणें अधिक योग्य होईल. भाषण न आठवल्यामुळें मध्येंच उत्पन्न होणारा खंड किती रसहानिकारक असतो हें सांगावयास नकोच. परंतु कांहीं विशिष्ट क्रियांच्या योगानेंहि भाषणांत खंड पडला तर तो पुष्कळ वेळां हानिकारक ठरतो. उदाहरणार्थ, चहा किंवा पेय घेतांना दोन किंवा तीन पात्रें एकदम बोलावयाचीं थांबतात. अशा वेळीं संवादांत पडलेला खंड प्रेक्षकांस कंटाळवाणा वाटतो. विशेषतः त्या ठिकाणीं प्रेक्षकांची उत्कंठा वाढविणारा कांहीं भाग असेल, तर तो विराम प्रेक्षकांस असह्यच होतो. अशा वेळीं संवादांत खंड पडूं न देण्याची नटांनीं खबरदारी घेतली पाहिजे. विशिष्ट हेतूनें बुद्ध्याच घेतलेला विराम वेगळा आणि निष्कारण प्रेक्षकांवर लादला गेलेला विराम निराळा. रंगभूमीवर घडणारी प्रत्येक क्रिया सार्थ व हेतुपूर्वक घडली पाहिजे हें तत्त्व या बाबतींत लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे.

भाषणपद्धतींतील यशस्विता साध्य करण्याचा एक महत्त्वाचा मार्ग म्हणजे भाषणांत भावना ओतणें. यासंबंधीं खरोखरी कोणतेंहि तंत्र उपयोगी पडण्यासारखें नाहीं. विराम, गति, आवाजाचा चढउतार, या निरनिराळ्या पद्धतींचा अवलंब करूनहि भाषणांत भावनांची तीव्रता व्यक्त होईलच असें नाहीं. नट आपल्या भूमिकेशीं समरस झाला असेल तर तीं भाषणांत उतरेल. कित्येक वेळां एखादा विचार किंवा भावना ठळकपणें व्यक्त करतांना नट भाषणांतील कांहीं भाग अधिक ठांसून म्हणतो. परंतु कांहीं वाक्यें ठांसून म्हणण्याऐवजीं हलक्या आवाजांत व कोणत्याहि विशिष्ट शब्दावर जोर न देतां म्हटलीं असतांच अधिक परिणामकारक होतात. ‘ भावबंधन ’ (अंक २ प्र. ४) नाटकांतील पुढील उतारा पहाः—

धुंडिराजः——बाळे, मीं सांगितलें तें सारें खरें आहें. एरव्हीं तुझा गळा कापायला मी खाटीक आहें का कसाई आहें ? पण बाळे, मी लाचार आहें ! मालती, मी या जगांत चोर ठरलों, दरोडेखोर ठरलों ! बाळे, तुझ्यासारखीं रत्नें ज्याच्या हातापायांशीं पडलीं आहेत तो मी चोरी करीन ? कुबेराचें भांडार दारावरून जाऊं लागलें तरीसुद्धां ज्यानें तें नुसतें पाहण्या-

साठीं तुमच्यावरून क्षणभर नजर हलविली नसती, तो दीडदमडीच्या दागिन्यांचा लोभ धरील का ? बाळे, मी अपराधी नाहीं, नाडलों आहें. मी लबाड नाहीं, मी चोर नाहीं, मीं कोणाचा कांहीं अपराध केला नाहीं. आल्या जन्मांत माझ्या हातून एकच अपराध झालेला आहे. या व्यवहारी जगांत, या धूर्त जगांत, बाळे, मी भोळाभाबडा आहें, साधा आहें, वेडाबागडा आहें......"

हें सर्वच भाषण अतिशय करुणरसपूर्ण आहे. परंतु त्यांतील सर्वच वाक्यें सारखींच ठांसून व सारख्याच तीव्रतेनें म्हटलीं तर परिणामकारक होणार नाहींत. वरील उताऱ्यांत अधोरेखित केलेलीं वाक्यें किंचित् हलक्या आवाजांत व कमी तीव्रतेनें म्हटलीं असतां एकंदर भाषणांत विविधता येईल व करुणरसाचा अधिक उठाव होईल. कित्येक वेळां आघाताधिक्या- (over-emphasis) पेक्षां आघातन्यूनत्व (under-emphasis) अधिक परिणामकारक होतें. या प्रकारास भाषणपद्धतींतील छायाप्रकाश म्हणतां येईल.

एकंदरींत या प्रकरणांतील विवेचनावरून अभिनयकलेंत भाषणपद्धतीस किती महत्त्व आहे तें लक्षांत येईल. भाषणपद्धति म्हणजे अभिनयाचा प्राणच होय, असें म्हटलें तरी चालेल. अभिनयाच्या इतर शाखा त्यास केवळ साहाय्यक होत. भाषणपद्धति स्वाभाविक असावी असें आपण म्हणतों, तें अशा अर्थानें कीं, तींत सहजस्फूर्तता असावी. प्रत्येक वाक्य जणूं काय सहज स्फुरलें आहे अशा रीतीनें म्हटलें जावें. अर्थात् नाटकांतील भाषणपद्धति आणि रोजच्या व्यवहारांतील बोलण्याची पद्धति यांत केव्हांहि फरक राहणारच. एरव्हीं बोलतांना आपण पुष्कळच जलद बोलतों, आणि तें जवळ बसलेल्या माणसास समजतेंहि. नाटकांत इतकें जलद बोलल्यास हजारों प्रेक्षकांस भाषण समजणार नाहीं. एरव्हीं आपण कितीतरी हलक्या आवाजांत बोलतों. नाटकांत भाषण सर्व प्रेक्षकांस ऐकूं जाण्यासाठीं मोठ्यानें बोलावें लागतें. दुसऱ्या पात्रास एखादें रहस्य सांगावयाचें झालें तरी त्याच्या कानाशीं लागून, पण तें सर्वांना ऐकूं जाईल एवढ्या मोठ्यानें सांगावें लागतें. स्वगत भाषणांत कांहीं गोष्टी आपल्या मनाशीं बोलल्यागत

हलक्या आवाजांत बोलावयाच्या असतात. परंतु त्याहि मोठ्यानें बोलाव्या लागतात. नाटकांतील ही विसंगति अपरिहार्य आहे. सिनेमामध्यें अशीं भाषणें अगदीं हलक्या स्वरांत म्हणतां येतात. त्या ठिकाणीं ध्वनिक्षेपक यंत्राची योजना केलेली असल्यामुळें तें शक्य असतें.

नाटकांतील ही विसंगति दूर करण्याचा उपाय शोधून काढावयास पाहिजे. आज आहे या परिस्थितींत नाटकांतील कृत्रिमता गृहीत धरून चालणें भाग आहे. या दृष्टीनें नाटकांतील भाषणपद्धति रोजच्या व्यवहारांतील बोलण्यापेक्षां निराळी राहणारच. तींत कितीहि स्वाभाविकता आणली तरी तींतील कृत्रिमता पूर्णपणें नाहींशी करतां येणार नाहीं. अगदीं स्वाभाविक भाषणपद्धति हजारो प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेऊं शकत नाहीं. पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकांत तर भाषणपद्धतींतील कृत्रिमता टाळणें जवळ जवळ अशक्य समजलें जातें. सामाजिक नाटक झालें तरी स्वाभाविकतेस कृत्रिमतेची जोड द्यावी लागते. तसें करण्यांतहि योजकता लागते. कृत्रिमतेचा अंश इतका थोडा असावा कीं, तो भासमान होऊं नये, परंतु प्रेक्षकांच्या हृदयाचा ठाव घेण्यास समर्थ व्हावा. या उलट भाषणपद्धतींत अतिरिक्त नाटकीपणा आणणें हें स्वाभाविकतेस मारक ठरतें. एके काळीं आपल्याकडे हातवारे करून राणा भीमदेवी थाटाचीं भाषणें करणारा नट चांगला नट समजला जाई. अलीकडे लोकांची अभिरुचि बदलली आहे. नाटकी भाषणपद्धतीपेक्षां नेहमींच्या व्यवहारांतील साधी भाषणपद्धति त्यांस अधिक आवडते. स्वाभाविक भाषणपद्धतींत एकप्रकारची सहजस्फूर्तता प्रतीत होते, आणि भाषणपद्धतीचा हा गुण अतिशय महत्त्वाचा आहे. म्हणूनच नटाला भाषणपद्धति शिकवितांना त्याच्याकडून वाक्यांतील शब्दन्‌शब्द पाठ करून घेऊन वाक्य म्हणावयास लावण्यापेक्षां सबंध वाक्याचा भावार्थ नीट ध्यानांत घेऊन वाक्य म्हणावयाची संवय लावण्याकडे दिग्दर्शकांचा कटाक्ष असतो. याचा अर्थ शब्दन्‌शब्द पाठ करण्याची जरुरी नाहीं असा मात्र करावयाचा नाहीं. मूळ लेखकाच्या शब्दयोजनेंत होतां होईल तों बदल करूं नये हें मागें सांगितलेंच आहे. परंतु भाषण पाठ करतांना एकएक शब्दापेक्षां एकंदर वाक्याच्या भावार्थाकडे लक्ष देऊन भाषण पाठ करावें; तसें करतांना

मूळची शब्दयोजना जशीच्या तशी कायम ठेवण्याचा प्रयत्न करावा; सुरवातीस कांहीं शब्द इकडचे तिकडे होतील; परंतु कालांतरानें मूळचे शब्द तोंडांत बसतील; एवढाच त्याचा अर्थ आहे. भाषण पाठ करतांना शब्द हे परिमाण (unit) न धरतां सबंध वाक्य हें परिमाण धरावें, किंबहुना वाक्यें पाठ करतांना त्यापेक्षां मोठें—सबंध परिच्छेदाचें—परिमाण दृष्टिआड होऊं देऊं नये, असा कांहीं तज्ज्ञांचा सिद्धांत आहे. एरव्हीं भाषण नुसतें पाठ केल्यासारखें दिसतें, त्यांत सहजस्फूर्तता दिसत नाहीं.

भाषणपद्धतीच्या या विवेचनांत ठिकठिकाणीं आवाजाचा चढउतार, गतीचें द्रुतत्व-मंदत्व, इत्यादि शब्दयोजना करून भाषण कसें म्हणावें तें सांगितलें आहे. परंतु हा विषयच असा आहे कीं, तो लिखित शब्दांच्या योगें नीट व्यक्त करतां येणार नाहीं. त्यासाठीं इंग्रजींत संगीताचें जसें स्वरलेखन असतें तसें स्वरलेखन तयार करावयास हवें. उदाहरणार्थ, पुढील वाक्यांत आवाजाचा चढउतार कसा करावा याचें शब्दांनीं दिग्दर्शन करतां येणार नाहीं. परंतु तें स्थूलमानानें रेषांच्या साहाय्यानें दाखवितां येईल.

वृंदावन, भूपालांच्या नांवासाठीं, वसुंधरेच्या पातिव्रत्यासाठीं,

आर्यपतिव्रतांच्या पुण्यपरंपरेसाठीं, माझा दीनार अशा

वीर मरणाला तयार आहे.

यांत दर्शविलेल्या रेषांस अनुसरून आवाजाचा चढउतार साधतां येईल. किंवा त्यासाठीं दुसरीं कोणतीं तरी सोयीस्कर चिन्हें ठरवावीं.

अभिनयकला ही प्रामुख्यानें प्रायोगिक स्वरूपाची कला असल्यामुळें तिच्या शाब्दिक विवेचनास केव्हांहि मर्यादा पडणारच. या कलेचें शिक्षण प्रात्याक्षिकाच्या द्वारेंच अधिक चांगलें देतां येईल. ही मर्यादा ओळखूनच जितपत जमलें तितपत या विषयाचें विवेचन या ठिकाणीं केलें आहे.

शेवटीं आवाजाचा चढउतार व शब्दोच्चारांतील स्वच्छपणा साधण्यासाठीं ज्या उपायांचा अवलंब सहज करतां येण्यासारखा आहे, त्यांचा थोडासा विचार करूं. स्पष्ट शब्दोच्चार करण्यासाठीं जीभ, ओठ, टाळें इत्यादि अवयवांचा योग्य संयोग होणें कसें आवश्यक आहे तें मागें सांगितलेंच आहे. या बाबतींत अभ्यास म्हणून कांहीं संस्कृत स्तोत्रांचा नित्य पाठ करणें उपयुक्त ठरेल. संस्कृतांतील जोडाक्षरयुक्त रचनेनें वाणीस धार येते. वैदिक शास्त्रीपंडितांच्या वाणीमध्यें, इतकेंच काय, नित्याच्या धार्मिक विधींतील मंत्र म्हणणाऱ्या भिक्षुकांच्या वाणीमध्यें किती स्वच्छपणा आलेला असतो याचा प्रत्यय सर्वांनाच असेल. यासाठींच जुन्या काळीं आपणांकडील मुलांना लहानपणींच पुरुषसूक्त, त्रिसुपर्ण, रामरक्षा, इत्यादि स्तोत्रें शिकविण्याची प्रथा होती. अलीकडे ती प्रथा नाहींशी होत चालली आहे. शाळेंत कविता पाठ म्हणून घेण्याची व धडे वाचून घेण्याची पद्धतहि नाहींशी होत चालली आहे. याचा अनिष्ट परिणाम मुलांच्या वाणीवर होत असल्याचें स्पष्ट दिसतें. नट होऊं इच्छिणारानें संस्कृत स्तोत्रें मोठ्यानें म्हणण्याचा अभ्यास ठेवला, तर आवाजांत व वाणींत स्वच्छपणा निर्माण करण्यांत त्याचा निश्चित उपयोग होईल. तसेंच इंग्रजी व मराठी कविता, बर्क, मेकॉले यांसारख्या इंग्रजी, व चिपळूणकर, शिवरामपंत परांजपे यांसारख्या मराठी शैलीकारांचे गद्य उतारे मोठ्यानें वाचण्याचा अभ्यास करणेंहि उपयुक्त होईल. आवाजाचें नियंत्रण करणें हाहि अभ्यासाचा विषय आहे. मूळचा आवाज अगदीच किरटा किंवा कोता असेल तर गोष्ट निराळी. एरव्हीं सामान्यतः कोणत्याहि नटास शेवटच्या रांगेपर्यंत आवाज पोंचविण्यासाठीं मोठ्यानें ओरडण्याची खरोखर आवश्यकता नसते. फुप्फुसांतून संपूर्ण श्वास घेऊन गळा, जबडा इत्यादि नादोत्पादनास साहाय्य करणाऱ्या इंद्रियांचा पूर्ण विस्तार करून शब्द उच्चारला असतां तो अस्पष्ट निघणार नाहीं.

यासाठीं रंगभूमीवर उभें राहावयाचें तेंहि छाती व मान ताठ ठेवून उभें राहणें आवश्यक आहे. कुबड काढून, मान खालीं घालून उभें राहिल्यानें संपूर्ण श्वास घेतां येत नाहीं व गळ्यांतून आवाजहि नीट निघत नाहीं. श्वास व गळा यांचा योग्य उपयोग केला असतां खर्जासारखा मंद स्वरहि स्वच्छ ऐकूं जातो. सर्वच नटांनीं गाण्याचा अभ्यास करावा हें म्हणणें अप्रयोजकपणाचें ठरेल. परंतु खर्जासारख्या खालच्या स्वरांत, परंतु स्वच्छ आवाजांत वाचन करण्याचा अभ्यास कोणत्याहि नटाला करतां येण्यासारखा आहे. आवाजाचा चढउतार साधण्याच्या दृष्टीनें हा अभ्यास उपयुक्त ठरेल. 'पुण्यप्रभावां'तील (अंक ४ प्र. १) वृंदावनाचें झोपेंत बरळणें खर्जांतच घेणें इष्ट होय; परंतु तें सर्व प्रेक्षकांस ऐकूं जाणेंहि तितकेंच आवश्यक आहे. यासाठीं सतत अभ्यासानें आवाज कमावण्याची आवश्यकता आहे. मूळचा भरदार आवाज लाभला असूनहि त्यांत लवचिकपणा असेलच असें नाहीं. हे दोन्ही गुण साधण्यासाठीं वर सांगितलेल्या किंवा तत्सम कोणत्याहि उपायांचा अवलंब करून आवाज व वाणी यांवर योग्य संस्कार घडवून आणणें होतकरू नटाच्या हिताचें आहे.

---

५ संवादपद्धति

मागील प्रकरणांत भाषणपद्धतीचें विवेचन केलें आहे तें एकेका पात्राच्या भाषणास अनुलक्षून केलें आहे. भाषण व संवाद यांत भेद आहे. संवाद हा दोन किंवा अधिक व्यक्तींत होत असतो. म्हणून नाट्यदृष्ट्या त्यांच्या परस्परसंबंधाविषयीं वेगळें विवेचन करणें आवश्यक ठरतें. संवादाच्या प्रगतीबरोबर नाटकांतील कथानक पुढें सरकत असतें, भावनांचा चढउतार अव्याहत चालू राहत असतो व एकंदर नाट्याचा रसपरिपोष होत असतो. या रसपरिपोषास रंगभूमीवर वावरत असलेल्या सर्व पात्रांनीं साहाय्य करावयाचें असतें. तो एक सहकारी प्रयत्न आहे. या बाबतींत सर्व पात्रांनीं सहकार्य करणें अवश्य आहे. तें केलें नाहीं तर रसपरिपोष होत नाहीं.

दोन पात्रें रंगभूमीवर आहेत अशी कल्पना करूं. त्यांपैकीं एक पात्र बोलत असतें त्यावेळीं आपल्या परीनें तें आपल्या भाषणांतून रसपरिपोष करण्याचा प्रयत्न करीत असतेंच. परंतु तें पात्र बोलत असतांना दुसऱ्या पात्रानें स्वस्थ बसून राहावयाचें काय ? याचें उत्तर असें कीं, हो, स्वस्थ बसावें, परंतु तो स्वस्थपणा सार्थ असावयास पाहिजे, निरर्थक, निर्जीव असतां कामा नये. अनभ्यस्त नटांच्या बाबतींत पुष्कळदां असा अनुभव येतो कीं, आपलें भाषण म्हणून झाल्याबरोबर ‘ सुटलों एकदांचा ’ अशा भावनेनें ते प्रेक्षकांकडे किंवा इकडेतिकडे पाहत असतात. दुसरें पात्र काय बोलत आहे याकडे लक्ष देण्याची त्यांना आवश्यकता भासत नाहीं. त्याचें भाषण कुठें संपतें तें त्याचे लक्षांत असतें. तें संपलें कीं आपलें भाषण सुरू करावयाचें, एवढें त्यांस माहीत असतें. ही वृत्ति अभिनयकलेस अत्यंत बाधक आहे. बोलणाऱ्या पात्राला जसें बोलण्याचें काम करावयाचें असतें तसें ऐकणाऱ्या पात्रास ऐकण्याचें कार्य करावयाचें असतें, याचा पुष्कळ नटांना विसर पडतो. सामान्य व्यवहारांत दुसरा मनुष्य बोलत असतां आपण काय करीत असतों, या गोष्टीचा प्रत्येक नटानें विचार करावयास हवा. दोन व्यक्तींमध्यें उत्तर-प्रत्युत्तरें व्हावयाचीं

तर त्यांनीं एकमेकांचें बोलणें लक्षपूर्वक ऐकावयास नको काय? आणि एकाच्या बोलण्याचा दुसऱ्याच्या मनावर परिणाम झाल्याशिवाय राहील का? तेव्हां एक पात्र बोलत असतां दुसऱ्या पात्रानें त्याच्या बोलण्याकडे लक्ष देणें आवश्यक आहे, इतकेंच नव्हे तर त्याच्या बोलण्याची आपल्यावर झालेली भावनात्मक प्रतिक्रिया अभिनयाच्या द्वारें दर्शविणेंहि आवश्यक आहे. यासच भावनात्मक प्रत्युत्तर (response) म्हणतात. नाट्यामध्यें अशा भावनात्मक प्रत्युत्तराचें फार महत्त्व आहे. दुसऱ्या पात्राकडून असें प्रत्युत्तर मिळालें नाहीं तर बोलणाऱ्या पात्रास स्वतःच्या भाषणांतून रसपरिपोष करणें कठीण जातें. दुसऱ्या पात्राचें सहकार्य मिळाल्याशिवाय नाट्य उत्पन्न होत नसतें. तालमीत रोज तींच तींच भाषणें ऐकल्यानंतर त्यांत नावीन्य राहत नाहीं, म्हणून त्या भाषणाकडे लक्ष द्यावेंसें वाटत नाहीं, असें म्हणणारे कांहीं हौशी नट निघतात. त्यांना उत्तर हेंच कीं, रोजरोज तेंच भाषण ऐकत असलों तरी रोज जणूं कांहीं तें नव्यानें ऐकत आहोंत असें दर्शविणें हें तर नाट्याचें मर्म आहे!

हें प्रत्युत्तर कसें द्यावयाचें? एखाद्या पात्राचें भाषण लांबलचक असलें तर तोंपर्यंत आपण काय करावयाचें, हा प्रश्न अनभ्यस्त नटापुढें नेहमीं उभा राहतो. त्यास निश्चित उत्तर हेंच कीं, त्या पात्राचें प्रत्येक वाक्य लक्षपूर्वक ऐकल्यासारखें दाखवावें व त्याच्या भाषणांतील प्रत्येक शब्दाची आपल्या मनावर काय प्रतिक्रिया होत आहे तें अभिनयद्वारां दर्शवावें. प्रत्युत्तर देणें म्हणजे केवळ त्याच्या वाक्यास माना डोलावणें नव्हे, तर भावदर्शनाच्या द्वारें ती प्रतिक्रिया व्यक्त करणें होय. दुसऱ्या नटास उत्तेजन देण्यासाठीं जशी प्रत्युत्तराची आवश्यकता असते, त्याचप्रमाणें प्रेक्षकांवर करावयाच्या परिणामाच्या दृष्टीनेंहि त्याचें महत्त्व आहे. प्रेक्षकांचें केवळ बोलणारांकडे लक्ष असतें असें नाहीं, तर ते ऐकणाऱ्या पात्राकडेहि लक्षपूर्वक पाहत असतात हें विसरून चालणार नाहीं. ऐकणाऱ्या पात्राच्या मनावर त्याचा काय परिणाम होत आहे याकडेहि त्यांचें लक्ष असतें. म्हणून तो परिणाम ऐकणाऱ्या पात्रानें एकसारखें दाखवीत राहिलें पाहिजे. यासाठीं मुद्राभिनय, अंगविक्षेप किंवा मध्येंच काढलेला

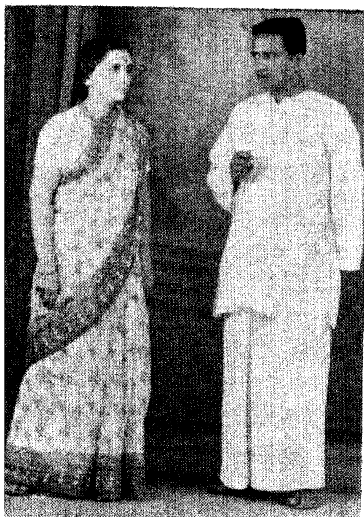
एखादा सूचक उद्गार, इत्यादि उपाय योजतां येतील. संवाद म्हणजे विचारांची किंवा भावनांची देवाणघेवाण होय. त्यांत एक पात्र बोलत असतां दुसरें पात्र निष्क्रिय राहिलें तर ती नुसतीच घेवाण होईल, देवाण होणार नाहीं.

भावनात्मक प्रत्युत्तर देतांनाहि बोलणाऱ्या पात्राच्या भाषणावरून प्रेक्षकांचें लक्ष निघून ऐकणाऱ्या पात्राकडेच प्रामुख्यानें वेधलें जाईल इतकी तीव्रता प्रत्युत्तरांत येऊं न देण्याची खबरदारी घेतली पाहिजे. नाहींतर कांहीं विनोदी नटांना अशी संवय असते कीं, कसा तरी हंशा पिकविण्यासाठीं प्रत्युत्तरादाखल ते नसते चाळे करीत राहतात. त्या योगानें प्रेक्षकांचें लक्ष बोलणाऱ्या पात्राच्या भाषणावरून उडून सर्वस्वीं त्याच्याकडेच लागतें. हा प्रकार गैर मानावयास हवा. भावनात्मक प्रतिक्रिया किती तीव्रतेनें व्यक्त करावयाची तें ऐकणाऱ्या पात्राचें स्वभाववैशिष्ट्य, नाट्यवस्तूंतील स्थान, बोलणाऱ्या पात्राशीं त्याचे असलेले संबंध, इत्यादि गोष्टींवर अवलंबून राहील. कित्येक वेळां तें दोन किंवा अधिक पात्रांच्या रंगभूमीवरील स्थानावर (position) अवलंबून राहील. बोलणारा व ऐकणारा दोघे एकमेकांच्या जवळ उभे असतील तर ती प्रतिक्रिया सूक्ष्मपणें व्यक्त करावयास हवी; जर ते एकमेकांपासून दूर उभे असतील, तर ती अधिक ठळकपणें व्यक्त करावी लागेल. भावनात्मक प्रत्युत्तर देतांना अभिनयातिरेक करण्याचें मात्र कटाक्षानें टाळावें.

भावनात्मक प्रत्युत्तर परिणामकारक करण्यासाठीं ज्या निरनिराळ्या क्लृप्त्या योजतां येण्यासारख्या आहेत, त्यांतील एकदोन क्लृप्त्या उदाहरणादाखल घेऊं. समजा, एक पात्र बोलत असतां दुसरें पात्र येरझारा घालीत आहे, वर्तमानपत्र चाळीत आहे, पुष्पपात्रांशीं चाळा करीत आहे, किंवा दुसरी कुठली तरी क्रिया करीत आहे. अशा वेळीं बोलणाऱ्या पात्राच्या एखाद्या वाक्याचा आपल्यावर विशेष परिणाम झाल्याचें दाखवावयाचें असल्यास त्या वाक्याबरोबर ती क्रिया एकाएकीं थांबविल्यानें इष्ट परिणाम योग्य रीतीनें दर्शवितां येईल. किंवा समजा, एक पात्र बोलत असतां दुसरें पात्र तोंड फिरवून बसलें आहे असें दाखविलें असेल, तर बोलणाराच्या

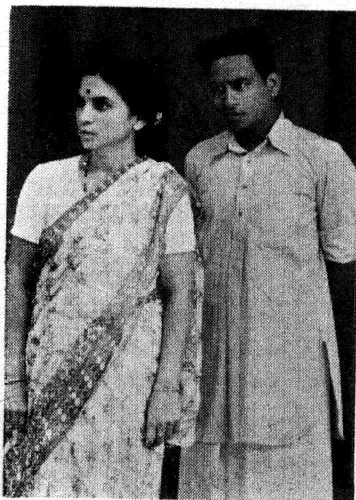
भाषणांतील आपल्या मनावर परिणाम करणारा उद्गार ऐकल्याबरोबर चटकन् बोलणाराकडे तोंड फिरविल्यानें तो परिणाम दाखवितां येईल. कित्येक वेळां याच्या उलट प्रकारानेंहि परिणाम दर्शवितां येतो. ऐकणारें पात्र बोलणाराकडे पाहत असेल तर अशा एखाद्या उद्गाराबरोबर तोंड फिरविणें हाहि उपाय करतां येईल. निरनिराळ्या प्रसंगांस अनुसरून निरनिराळ्या प्रकारचा अभिनय करावा लागेल हें लक्षांत ठेवावें. त्या-बाबतींत अमुक एक संकेत पाळावा असें निश्चित सांगतां येणार नाहीं.

संवादांत जिवंतपणा आणावयाचा असेल तर पात्रांचीं उत्तर-प्रत्युत्तरें एकामागून एक चटकन् यावयास पाहिजेत. यासाठीं विशेषतः ज्या ठिकाणीं खटकेबाज संवाद असतात त्या ठिकाणीं नटांनीं नकला उत्तम पाठ केलेल्या असाव्या. अशा वेळीं पार्श्वसूचकावर अवलंबून राहणें धोक्याचें असतें. खटकेबाज संवादांत उत्तरप्रत्युत्तरांमध्यें खंड पडला किंवा थोडा जास्त वेळ गेला तरी रसभंग होतो. विशेषत: एका पात्राचें बोलणें अर्धवट तोडावयाचें असेल त्या वेळीं दुसऱ्या पात्रानें मध्यें वेळ न जाऊं देण्याची खबरदारी घेतली पाहिजे. वेळच्यावेळीं त्याचें वाक्य तोडलें नाहीं तर बोलणाऱ्या पात्राची कठीण स्थिति होते. मुळांत लेखकानें वाक्य अर्धें सोडलेलें असतें, तें त्याला पुरें करतां येत नाहीं, आणि दुसरें पात्र चटकन् बोललें नाहीं तर मधला अवकाश अतिशय अवघड होऊन बसतो. त्याकरितां ऐकणाऱ्या पात्रानें अशीं स्थानें नीट ध्यानांत ठेवावयास पाहिजेत. अर्धवट तोडावयाचें वाक्य किंचित् आधींच तोडलेलें पत्करतें. परंतु मध्यें पोकळी उत्पन्न झाल्यानें फारच रसभंग होतो. त्या ठिकाणीं काळमेळ बसविणें अतिशय अगत्याचें आहे. दोन पात्रांच्या भाषणांत मध्यें कांहीं विशिष्ट कारणानें विराम घेणें आवश्यक असेल तर गोष्ट निराळी. एरव्हीं दोन पात्रांच्या बोलण्यांत मध्यें वाजवीपेक्षां जास्त वेळ जाऊं नये. अर्थात् एका पात्राचें भाषण संपल्यावर तें प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबण्यास जो क्षणादोनक्षणांचा अवधि लागेल तितका मध्यें जाऊं देणें आवश्यक असतें. तेवढ्या अवधीचा मेळ बसविण्याची संवय करावी.



पृष्ठ ५७

मुद्राभिनय



पृष्ठ ५७

अशा संवादांतील खटकेबाजपणा रसपरिपोषक ठरतो, इतकेंच नव्हे तर त्यांत एक प्रकारची सहजस्फूर्तता प्रतीत होते.

या ठिकाणीं आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे. बोलणाऱ्या पात्रानें ऐकणाऱ्या पात्राकडे तोंड करून बोलावें कीं प्रेक्षकांकडे तोंड करावें? यासंबंधीं थोडा उल्लेख मागें एका ठिकाणीं केला आहे. वास्तविक नेहमींच्या व्यवहारांत आपण ज्याच्याशीं बोलत असतों त्याच्याकडे तोंड करून बोलतों. नाटकांतहि वास्तववादाच्या दृष्टीनें तसेंच करावयास पाहिजे. परंतु त्यांत एक व्यावहारिक अडचण उत्पन्न होते. एकतर ऐकणाऱ्याकडे संपूर्ण मोहरा करून बोललें असतां आवाज प्रेक्षकांकडे फेकला न जातां पडद्याकडे फेंकला जातो; अर्थात् प्रेक्षकांस भाषण स्पष्ट ऐकूं येत नाहीं. दुसरें, बोलणाराचा मोहरा ऐकणाराकडे वळलेला असला म्हणजे प्रेक्षकांस त्याच्या मुद्रेवरील भावदर्शनाचें नीट आकलन होत नाहीं. रंगभूमीवर संपूर्णपणें प्रेक्षकांकडे मोहरा करून बोलणें योग्य नाहीं, तसें बोलतांना मोहरा सर्वस्वीं ऐकणाराकडे करणेंहि योग्य नाहीं. दोहोंचा समन्वय घालतां आला पाहिजे. स्थूलमानानें चेहऱ्याचा एक चतुर्थांश भाग ऐकणाराकडे व तीन चतुर्थांश भाग प्रेक्षकांच्या बाजूस येईल अशा बेतानें काटकोन करून बोलणें सामान्यतः सोईचें असतें (चित्र क्र. १) परंतु त्याच स्थितीत एकसारखें बोलत राहिलें तर तें कंटाळवाणें होतें. म्हणून मधूनमधून ऐकणाराकडे वळून बोलणें, व मधूनमधून विशेषतः भाषणांत जेथें सिद्धांतवजा वाक्यें असतील तीं प्रेक्षकांकडे वळून म्हणणें, हा मार्ग सोईचा होईल. कित्येक वेळां दोन पात्रें किंचित् मागें पुढें उभीं असलीं तर पुढील पात्रास मागील पात्रांशीं बोलतांना मोहरा फिरवावा लागतो. तेंहि योग्य नाहीं. कारण त्याच्या मुद्रेवरील भाव प्रेक्षकांस दिसत नाहींत. अशा वेळीं उपाय असा कीं, बोलणाऱ्या पात्रानें ऐकणाऱ्या पात्राच्या किंचित् मागें उभें राहून त्याच्या खांद्यावरून बोलावें. विशेषतः दोन पात्रांमध्यें विरोधी वातावरण निर्माण झालें असेल तेव्हां हा प्रकार सोईचा असतो. एकाचें भाषण संपलें कीं, त्यानें एक पाऊल पुढें व्हावें व दुसऱ्या पात्रानें एक पाऊल मागें घेऊन त्याच्या खांद्यावरून बोलावें. (चित्र क्र. २)

एक पात्र बसलें असेल आणि दुसरें किंचित् त्याच्या मागें उभें असेल, तर तशी हालचाल करतां येणार नाहीं, हें खरें. अशा प्रसंगीं बसलेल्या पात्रास वारंवार मागें वळून पाहावें लागूं नये, म्हणून त्यानें मध्येंमध्यें मागें वळून बोलल्यासारखें करून वर सांगितल्याप्रमाणें तीन चतुर्थांश मोहरा प्रेक्षकांकडे करून बोलावें.

सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट ही कीं, बोलतांना काय किंवा ऐकतांना काय, नटानें अशी वृत्ति अंगीं बाणविण्याचा प्रयत्न करावा कीं, जणूं कांहीं रंगभूमि हेंच आपलें विश्व आहे. प्रेक्षकांकडे दुर्लक्ष करून भागत नाहीं हें खरें असलें तरी प्रेक्षकांच्या अस्तित्वाची फाजील जाणीव ठेवून काम करणाऱ्या नटाचा अभिनय कधींहि स्वाभाविक होणार नाहीं. अनभ्यस्त नटास बोलतांना प्रेक्षकांकडे मोहरा करून बोलावयास सांगण्यांत येतें. याचा उद्देश केवळ इतकाच कीं, भाषण प्रेक्षकांस स्पष्ट ऐकूं यावें. परंतु प्रेक्षकांकडे मोहरा करून बोलणें निराळें आणि प्रेक्षकांस उद्देशून बोलणें निराळें. अनभ्यस्त नट प्रेक्षकांस उद्देशून बोलल्यासारखें करतो. हा मोठाच दोष होय. कांहीं नट दुसऱ्या नटास उद्देशून बोलत असतांना चोरट्या नजरेनें मधून-मधून प्रेक्षकांकडे पाहतात. हाहि दोषच होय. सिनेमासृष्टींत अशा वृत्तीस camera-consciousness म्हणतात. ही वृत्ति प्रेक्षकांची (सिनेमांत छायाचित्रकाराची) फाजील जाणिव व समरसतेचा अभाव दर्शविणारी आहे. बोलत असतांना नटाची दृष्टि प्रेक्षकांवर रोखलेली नसावी, तर प्रेक्षकांच्या किंचित् वरच्या दिशेस असावी. विशेषतः स्वगत भाषण प्रेक्षकांकडे पाहून म्हणणें अगदीं चुकीचें आहे. स्वगत भाषणाच्या वेळीं दृष्टि प्रेक्षागृहाच्या समोरील एखाद्या कोपऱ्याकडे लावणें, म्हणजेच शून्यदृष्टि राखून बोलणें योग्य ठरतें. दोन पात्रांनीं एकमेकांशीं बोलतांना रंगभूमी-पलीकडील प्रेक्षागृहाच्या विश्वाचा स्वतःच विसर पाडण्याचा अभ्यास केला पाहिजे. एरव्हीं तो दोन पात्रांचा संवाद न होतां एकेका पात्रानें प्रेक्षकांस उद्देशून केलेलें भाषण होईल.

संवाद परिणामकारक व्हावयाचे असतील तर आधीं नटांची नक्कल उत्तम पाठ असावयास पाहिजे. नक्कल पाठ नसल्यामुळें संवादाचा रसभंग

होणें यासारखें नटास दुसरें दूषण नाहीं. कित्येक हौशी नट अखेरपर्यंत नक्कल नीट पाठ करीत नाहींत व 'आम्ही बुवा प्रॉम्पटरवर मारून नेतों' अशी फुशारकी मारतात. पार्श्वसूचकावर अवलंबून राहण्यांत फुशारकी मारण्यासारखें कांहीं नाहीं. उलट हा मोठा दोष आहे हें प्रत्येक हौशी नटानें ध्यानांत ठेवावें. नक्कल पाठ नसली कीं, मुद्राभिनय नीट जमत नाहींच, परंतु दुसऱ्या नटालाहि असा मनुष्य चुका करून गोंधळांत पाडतो हें मागें सांगितलेंच आहे. या बाबतींतहि हें लक्षांत ठेवावें कीं, आपली नक्कल उत्तम पाठ असणें, हें दुसऱ्या नटाशीं सहकार्य करण्यासारखेंच आहे. स्वतःसाठीं नाहीं तर दुसऱ्यासाठीं तरी एवढी दक्षता घेणें प्रत्येक नटाचें कर्तव्य ठरतें.

---

६ रंगभूमीवरील हालचाली व समूहरचना

रंगभूमीवर बसणें, उठणें, चालणें, पडणें इत्यादि निरनिराळ्या हालचाली किंवा क्रिया कराव्या लागतात. समूहरचना म्हणजे दोन किंवा अधिक नटांनीं एकत्र येणें. यास इंग्रजींत grouping असें म्हणतात. हालचाली आणि समूहरचना यांचा विचार एका प्रकरणांत केला आहे, याचें कारण त्यांचा परस्परांशीं निकटचा संबंध आहे. हालचालींच्या योगानेंच समूहरचना साधतां येते, आणि समूहरचनेंतहि एक प्रकारची व्यवस्था अभिप्रेत असते. तीस सदोष चालचालींनीं बाध येऊं नये याबद्दल खबरदारी घेणें आवश्यक असतें.

आधीं हालचालींचा विचार करतांना बसण्याची, उभें राहण्याची किंवा चालण्याची ढब कशी असावी, तींत ऐटबाजपणा कसा आणावा, यासंबंधीं थोडा विचार करूं. खरोखर या गोष्टींचें शब्दांत वर्णन करून सांगणें कठीण आहे. बसण्याउठण्यांतील, चालण्यांतील, बोलण्यांतील सफाई किंवा ऐटबाजपणा हा गुण कांहीं माणसांत स्वभावतःच असतो. नटाच्या अंगीं हा गुण मूळचाच असावा लागतो. तरीपण यासंबंधीं तज्ज्ञांनीं कांहीं व्यायामाचे प्रकार सांगितले आहेत. विशिष्ट प्रकारच्या व्यायामांनीं मनुष्याचें शरीर लवचिक बनतें व त्याच्या हालचालींत एक प्रकारची आकर्षकता उत्पन्न होते; उदाहरणार्थ, कांहीं लोकांना पोक काढून उभें राहण्याची किंवा बसण्याची संवय असते. हा दोष व्यायामानें दूर करतां येण्यासारखा आहे. कांहीं लोकांचीं पावलें चालतांना जड पडतात, त्यांत व्यायामानें चपलता आणतां येते. बोलतांना मान ताठ ठेवून बोलण्याची संवय अभ्यासानें साध्य होण्यासारखी आहे. होतकरू नटानें या बाबतींत तज्ज्ञांचा सल्ला घेऊन व्यायाम केल्यास शरीरामध्यें आवश्यक तो लवचिकपणा येईल. उभें राहण्यांत, बसण्यांत, चालण्यांत स्वाभाविकपणा तर दिसावयास पाहिजे, परंतु गबाळेपणा दिसतां कामा नये. एरव्हीं रोजच्या जीवनामध्यें बोलण्याचालण्यांतील शिथिलता पाहणाराच्या तितकीशी ध्यानांत येत नाहीं; आणि आली तरी तिकडे कोणी फारसें लक्ष देत नाहीं. रंगभूमी

वरील नटाकडे प्रेक्षक चिकित्सक दृष्टीनें पाहत असतात, आणि नटाच्या अंगीं तरतरीतपणा असला पाहिजे अशी त्यांची अपेक्षा असते. कांहीं लोक साधे खुर्चीवर बसतात तेंहि पाठीचा कणा मोडून खुर्चीत अंगाचें गांठोडें करून टाकल्यागत बसतात. रंगभूमीवर तसें करून चालणार नाहीं. अर्थात् पात्राच्या स्वभावांतच तसें दाखविलें असेल तर गोष्ट वेगळी. सामान्यतः खुर्चीवर बसतांना दोन्ही खांद्यांचे पृष्ठभाग व कण्याचा खालचा भाग खुर्चीच्या पाठीला टेकले गेले पाहिजेत. सहजता येण्यासाठीं पायावर पाय टाकून बसलें असतां बरें दिसतें. परंतु गुडघ्यावर दुसऱ्या पायाचा घोटा टेकून पाय आडवा टाकून बसणें बरें दिसत नाहीं. स्त्रियांनीं दोन्ही पाय खालीं मोकळे सोडून घोट्याजवळ एकमेकांत अडकवून बसलेलें बरें. खुर्चीवरून उठतांना दोन्ही पायांवर एकदम जोर देऊन उठण्यापेक्षां एक पाय पुढें व एक पाय जरा पाठीमागें ठेवून, पाठीमागच्या पायावर जोर देऊन उठावें.

मस्तक, खांदे, बाहु इत्यादिकांची ठेवण विशिष्ट मनोवृत्तीची द्योतक असते. मान ताठ ठेवून मस्तक व खांदे किंचित् मागें सारले असतां स्वाभिमान, गर्विष्ठपणा, ताठरपणा इत्यादि मनाचे धर्म प्रकट होतात. नम्रपणा दाखवावयाचा असेल तर मान व खांदे सरळ, परंतु मस्तक किंचित् नमलेलें असावें. मस्तक नम्र, मान सैल व खांदे किंचित् पुढें वांकलेले असतां दीनवाणेपणा व्यक्त होतो. रंगभूमीवर निरनिराळ्या मनोवृत्ति प्रकट करावयाच्या असतात. एकाएकीं वाटलेलें आश्चर्य, भीति, अपेक्षा, निराशा, उत्साह, हर्ष, दुःख, चिंता, इत्यादिकांची निदर्शक शरीराची ठेवण कशी असावी हें सूक्ष्म अवलोकनानें ठरवितां येतें. उदाहरणार्थ, मस्तक नम्र करून दोन्ही हात पाठीमागें एकमेकांत अडकवून चालणारा मनुष्य विचारमग्न किंवा चिंतातुर दिसतो. तेंच त्या प्रसंगीं मस्तक उंचावलेलें असेल तर बेफिकीर वृत्ति दिसून येईल.

उभें राहतांना किंवा चालतांना सामान्यतः शरीर व विशेषतः मान सरळ ठेवून चालावें. याचाहि अभ्यास करणें आवश्यक आहे. मान ताठ ठेवतांना तारतम्य ठेवणें इष्ट आहे. मान अधिक ताठ ठेवली तर

स्वभावांत (नसता) गर्विष्ठपणा किंवा अभिमान दिसेल. परंतु खालीं मान घालून उभें राहण्याची फार लोकांना संवय असते. ती नाटकांत फारच घातुक ठरते. त्यानें एकतर गबाळेपणा दिसतो आणि शिवाय नटाचा आवाज दबल्यासारखा निघतो व तो क्वचित् प्रेक्षकांपर्यंत पोंचतहि नाहीं. हे दोष अभ्यासानें काढून टाकावे.

यानंतर उठणें, बसणें, चालणें इत्यादि हालचाली कशा रीतीनें कराव्या, कोणत्या हेतूनें कराव्या, त्यायोगानें कोणता विशिष्ट परिणाम साधतां येतो, याचें विवेचन करूं. कांहीं वेळां मध्येंच उठणें अगर बसणें अगर येरझारा घालणें इत्यादि क्रिया केवळ विविधता साधण्यासाठीं केल्या जातात. सबंध प्रवेशांत एखादें पात्र एके ठिकाणीं बसून राहिलें किंवा उभें राहिलें तर तो प्रवेश कंटाळवाणा होण्याचा संभव असतो. तो तसा होऊं नये म्हणून निरनिराळ्या पात्रांनीं (अर्थात् त्या त्या प्रसंगास व आपल्या भूमिकेस अनुसरून) मधून मधून अवस्थांतर करणें इष्ट असतें हें खरें; परंतु प्रवेश कंटाळवाणा होऊं नये म्हणून हालचाल करणें, हा अभावरूप हेतु होय व तो प्रकार एकंदरींत गौणच मानावा लागेल. हालचालीचा हेतु भावरूप असला पाहिजे. त्याचाच येथें प्रामुख्यानें विचार करावयाचा आहे.

प्रथम एक गोष्ट निश्चित लक्षांत ठेवावयाची ती अशी कीं, रंगभूमीवरील कोणतीहि हालचाल विशिष्ट हेतूनें व्हावयास पाहिजे. प्रत्येक हालचाल त्या त्या प्रसंगास अनुसरून झाली पाहिजे. अशी कोणतीहि हालचाल होऊं नये कीं जिचें समर्थन करतां येणार नाहीं. केवळ विविधता साधण्यासाठीं हालचाल करणें हा हेतु गौण होय हें मागें सांगितलेंच. नाट्यदृष्ट्या आवश्यक असा कांहीं तरी हेतु त्याच्या पाठीमागें असला पाहिजे. उदाहरणार्थ, कांहीं विशिष्ट हालचाली माणसाच्या मनाची विशिष्ट अवस्था दर्शविण्यासाठीं केल्या जातात. मन अस्वस्थ असतां बसलेला मनुष्य उठून उभा राहतो किंवा येरझारा घालूं लागतो. अस्वस्थ मन शांत झालें असतां येरझारा घालणारा मनुष्य खालीं बसतो. हताश झाला असतांना मनुष्य मटकन् खालीं बसतो. तात्पर्य, प्रत्येक हालचालींत

मनुष्याच्या मनाचें प्रतिबिंब उमटलें पाहिजे. तसें जर दर्शवावयाचें कारण नसेल तर ती हालचाल असमर्थनीय ठरेल. कांहीं नटांना बोलतांना उगाच इकडे तिकडे करण्याची संवय असते. याचा अर्थ नवीनपणानें बुजल्यामुळें त्यांना एका जागीं स्थिर उभें राहतां येत नाहीं. उलट कित्येक वेळां तोंडानें फारसें कांहीं न बोलतां नुसत्या विशिष्ट हालचालीनें मनुष्याची मनःस्थिति व्यक्त करतां येते; नव्हे, बोलण्यानें व्यक्त होणार नाहीं इतकी केवळ हालचालीनें व्यक्त करतां येते. रांगणेकर यांच्या 'आशीर्वाद' नाटकांतील पहिल्या अंकांत तात्यांच्या कांहीं हालचाली अशाच अर्थपूर्ण आहेत. त्यांची नोकरी सुटलेली असते व त्या दिवशीं संध्याकाळीं ते अत्यंत अस्वस्थ मनःस्थितींत घरीं येतात. त्यांच्या मुलींना या गोष्टीची कल्पना नसते. आपली मनःस्थिति मुलींच्या ध्यानांत येऊं नये ही तात्यांची इच्छा असते. त्या वेळीं तोंडावर लटकें हास्य दर्शविण्याचा त्यांचा प्रयत्न, मध्येंच उठणें, मध्येंच बसणें, मध्येंच फेऱ्या घालणें, इत्यादि हालचाली इतक्या सूचक आहेत कीं, या गृहस्थाच्या मनांत कांहींतरी चाललें आहे हें प्रेक्षकांच्याहि ध्यानांत यावें. त्यांच्या तोंडीं त्यावेळीं भाषण असें फार थोडें आहे. केवळ हालचालींनीं त्यांची अस्वस्थ मनःस्थिति सूचित केली आहे. जुन्या नाटकांत इतका सूचकपणा आढळत नाहीं. त्यांत पात्रें आपल्या तोंडानें आपल्या मनःस्थितीचें वर्णन करतांना दिसतात. उदाहरणार्थ, 'पुण्यप्रभाव' नाटकांत (अं. ६ प्र. ४) वृंदावनाच्या हृदयांतील सदसद्प्रवृत्तींचा लढा गडकरी यांनीं वृंदावनाच्या स्वगत भाषणांत ठिकठिकाणीं व्यक्त केला आहे, तो पाहाः—

"अटीला पेटलेल्या शत्रूनें अगदीं तलवारीवर ठेवण्यासाठीं मान पुढें करायला इतक्या निकरानें सांगितलें असतें तर मीं खात्रीनें माघार घेतली नसती! पण एका अबलेनें हार घालण्यासाठीं मान पुढें करायला सांगितली असतां माझ्याकडून अगदीं न कळत आणि क्षणमात्राचाच कां होईना, पण विलंब कां बरें व्हावा?"

"या विचारानें माझ्या निश्चयाला थरकांप सुटून तोहि नाचावयाच्या बेतांत येऊं पाहत आहे! वृंदावन, केवळ एका बोलभांड बायकोच्या बडबडण्यानें जर तुझें हृदय खळबळूं लागलें तर......"

" अजून तेच शब्द ! हृदयांतल्या त्या शब्दांनीं सारखें थैमान मांडलें आहे ! त्यांच्या मिश्र कोलाहलांतून ' वृंदावन, वसुंधरेचें रक्षण कर ' असा आक्रोश निघत आहे !......कानांवर हात ठेवून उपयोगी नाहीं ! माझ्या मनाची चलबिचल माझ्या शरीराच्या अनिश्चित हालचालींमुळें वसुंधरेच्या लक्षांत येईल......"

या ठिकाणीं त्या वेळची मनाची अवस्था वृंदावनानें आपल्या शब्दांनीं न सांगतां केवळ हालचालींनीं सूचित केली तर तें अधिक कलात्मक दिसेल.

हालचालींची गतिसुद्धां मनुष्याची मनःस्थिति दाखविते. संथपणें येरझारा घालणारा मनुष्य काळजींत असेल किंवा विचारमग्न असेल. तोच संतापलेला मनुष्य जोराजोरानें येरझारा घालील. निराश झालेला मनुष्य स्थानांतर करतांना जड पावलांनीं चालेल, तर रागावलेला मनुष्य त्वरेनें चालेल.

कांहीं हालचाली विशिष्ट अर्थाच्या सूचक असतात. ' दूरचे दिवे ' या नाटकांत (अंक १) तारामती विश्रामला आपल्या व्यापारी कंपनीस सरकारी पाठिंबा मिळवून देण्याकरितां गळ घालीत असते. तीं दोघेंहि कोचावर बसलेलीं असतात. विश्राम तिची मागणी धुडकावून लावतो. तारामतीनें नानाप्रकारें त्याचें मन वळविण्याचा प्रयत्न केल्यानंतरहि " या बाबतींत मला कांहीं करतां येत नाहीं, हेंच माझें शेवटचें उत्तर आहे " असें तिला निर्वाणीचें उत्तर देऊन विश्राम कोचावरून उठून झटकन् एका बाजूला जाऊन उभा राहतो. ही त्याची शेवटची हालचाल अर्थपूर्ण असल्यामुळें आवश्यक होऊन बसते. " आतां मी या बाबतींत तुमच्याशीं अधिक बोलूं इच्छीत नाहीं " असें जणूं कांहीं त्या हालचालीनें तो तिला सुचवितो. त्या वेळीं बसल्या जागींच किंचित् मोहरा फिरवून तो बसला तरी तो अर्थ प्रकट होऊं शकेल. परंतु उठून दूर उभें राहण्यानें त्याच्या निश्चयाची तीव्रता अधिक परिणामकारक रीतीनें व्यक्त होईल. त्या सबंध प्रवेशांत तारामतीच्या हालचाली तर अत्यंत सूचक आहेत. सुरुवातीस आपल्या सौंदर्याची मोहिनी विश्रामवर घालून त्याची संमति मिळविण्याचा तिचा प्रयत्न चाललेला असतो. त्या वेळीं ती करीत असलेल्या हालचाली अशाच सूचक आहेत. मध्येंच त्याच्या पाठीमागें येऊन उभें राहणें, मध्येंच

जवळच्या खुर्चीवर बसणें, नंतर हलकेच कोचावर त्याच्या अगदीं जवळ येऊन बसणें, त्याच्या खांद्याला हळूच हातांतल्या पंख्याचा स्पर्श करणें, इत्यादि प्रकार तिची त्या त्या वेळची वृत्ति दर्शवितात. शेवटीं त्यानें निर्वाणीचें नकारात्मक उत्तर दिल्याबरोबर आपले सर्व उपाय खुंटले असें वाटून ती आपला पवित्रा बदलते. त्याच्या जीवनांतील रहस्य चव्हाट्यावर मांडण्याची धमकी देऊन ती चटकन् बाजूला जाऊन उभी राहते. जणूं कांहीं "आतां आपणां दोघांत समरप्रसंग उत्पन्न झाला आहे; मी तुम्हांला आव्हान देत आहें; तुमच्यांत हिंमत असेल तर तें स्वीकारा" असें ती त्याला सुचवीत असते. अशा सूचक हालचालींचें महत्त्व नाटक पाहत असतांना सामान्य प्रेक्षकांच्या एकदम ध्यानांत येत नाहीं. परंतु त्या वेळीं तशी हालचाल केली नाहीं तर मात्र किती बेरंग होतो तें कोणत्याहि प्रेक्षकाच्या चटकन् लक्षांत येतें.

कित्येक वेळां विशिष्ट हालचालींनीं वातावरणनिर्मितीस साहाय्य होतें. अत्रे यांच्या "जग काय म्हणेल" या नाटकांत (अं. १) उल्काचें गाणें सुरू असतांना दिवाकर प्रवेश करतो. डॉक्टर, प्रकाश, वर्षा इत्यादिकांच्या मेळाव्यांत आपली बायको गाणें म्हणत आहे हें पाहिल्याबरोबर दिवाकर आश्चर्यचकित होतो व मनांतल्या मनांत संतापतो. प्रवेश करतांच तो आधीं दारांत थबकून उभा राहतो. त्या मंडळींचें त्याच्याकडे लक्ष जातांच उल्का एकदम गाणें बंद करते, सर्वजण उठून उभे राहतात, आणि दिवाकर सावकाश एकएक पाऊल टाकीत पुढें येतो. एकेक पावला-गणिक त्याचें आश्चर्य आणि संताप व्यक्त होत असतो. त्या वेळींच पुढें उडणाऱ्या खटक्याचें वातावरण उत्पन्न होतें. तो चटकन् तसाच पुढें आला तर तें वातावरण उत्पन्न होणार नाहीं. नुसती पावलांची हालचालसुद्धां कितीतरी अर्थपूर्ण होऊं शकते. हेतुपूर्वक एखादें पाऊल मागें किंवा पुढें टाकलें असतां त्यांत कितीतरी अर्थ भरतां येतो. एखादा नट पडद्यापाठीमागें उभा असतां त्याचीं पावलें दिसण्यापुरताच पडदा वर करावा आणि त्याच्या नुसत्या पावलांवरून तो कसलेला नट आहे कीं अनभ्यस्त नट आहे हें ओळखावें, इतकें पावलांच्या नुसत्या ठेवणीनें सुचाविलें जाऊं शकतें.

वातावरण निर्माण करणाऱ्या हालचालीचें आणखी एक उदाहरण देतां येईल. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांत (अं. ४ प्र. ५) वसुंधरेच्या समक्ष वृंदावन तिच्या मुलाचा वध करण्यासाठीं येतो. त्या प्रसंगीं वृंदावनाच्या प्रवेशाबरोबर बुरखा घेतलेली कालिंदी पाळण्यांतल्या मुलास जणूं कांहीं सांभाळण्यासाठीं चटकन् त्याच्याजवळ जाऊन उभी राहते व वसुंधरा गंभीर होऊन जागच्या जागीं स्थिर उभी राहते. क्षणभर शांतता पसरते. मग वृंदावन एकेक पाऊल टाकीत पुढें येतो. या निरनिराळ्या हालचालींमुळें भीतीचें वातावरण उत्पन्न होतें. शिवाय वसुंधरेचें स्वभाववैशिष्टय उठावदार रीतीनें दिसून येतें.

रंगभूमीवरील हालचालींत प्रवेश व निष्क्रमण या क्रियांना फार महत्त्व आहे. या दोन क्रियांच्या सफाईत नटाच्या अभिनयकौशल्याची कल्पना येते. दिवाणखान्यास दार असेल तर दार उघडून किंवा नुसता पडदा बाजूला सारून प्रवेश करण्यांतहि सफाई दिसून येते. तालमी घेत असतांना प्रत्यक्ष रंगभूमीची सजावट उपलब्ध नसल्यामुळें प्रवेश व निष्क्रमण कसें करावें व कोठून करावें यासंबंधीं जरूर ती काळजी घेतली जात नाहीं, असा साधारण हौशी नटांचा अनुभव असतो. त्यासाठीं शक्य तों दारें व पडदे असलेल्या खोलींत तालमी करून या गोष्टींची संवय केली पाहिजे.

प्रवेश व निष्क्रमण या दोन्ही क्रिया परिणामकारक करण्यासाठीं त्यांत नाट्य ओतण्याचा नटानें प्रयत्न करावा. प्रत्येक पात्राच्या प्रवेशानें नाट्यास विशिष्ट वळण लागत असतें हें विसरतां कामा नये. प्रत्येक पात्राचा प्रवेश अर्थपूर्ण असतो. प्रवेश केल्याबरोबर प्रेक्षकांचे डोळे चटकन् त्या पात्राकडे लागतात. त्या वेळीं प्रेक्षकांची उत्कंठा जागृत करण्याइतकें सामर्थ्य त्या प्रवेशांत आणलें पाहिजे. निष्क्रमणाची क्रियाहि तितकीच परिणामकारक करणें आवश्यक असतें. अनभ्यस्त नट बहुतेक अशा वृत्तीनें निष्क्रमण करितात कीं जणूं कांहीं "चला सुटलों, संपलें काम एकदांचें" असें त्यांस वाटत असावें. अशा प्रकारचें निष्क्रमण निरर्थक व निर्जीव होतें. रंगभूमीवरील सर्व हालचाली अर्थपूर्ण असाव्या हा जो सिद्धांत मागें सांगितला तो या ठिकाणीं पुनः ध्यानांत धरावा.

कांहीं नट प्रेक्षकांकडे पाहात पाहात, जणूं कांहीं प्रेक्षकांवर आपल्या प्रवेशाचा काय परिणाम होत आहे तें हेरीत रंगभूमीवर प्रवेश करितात. प्रवेश केल्यानंतर थोडा वेळ रिकामा मिळाल्याबरोबर प्रेक्षकांत कोण कोण मंडळी बसली आहेत याची टेहळणी करण्याची कांहीं नटांस संवय असते. ही प्रवृत्ति स्वाभाविक असली तरी ती नाट्यास बाध आणणारी आहे. नट आपल्या भूमिकेशीं समरस झाला नाहीं असा या कृतीचा अर्थ होतो. वास्तविक प्रवेश करण्यापूर्वीपासूनच नटानें आपल्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. हें अभ्यासानें साध्य होण्यासारखें आहे. आपल्या भूमिकेशीं समरस झालेला नट प्रेक्षकांकडे पाहात राहणार नाहीं. तो आपल्या चिमुकल्या काल्पनिक विश्वांत रमला पाहिजे. आपल्या व्यक्तित्वाची फाजील जाणीव किंवा आत्मसंज्ञा (self-consciousness) नाट्यास बाधक ठरते. स्वत्व विसरणें हा तर नाट्याचा आत्मा होय.

प्रवेश व निष्क्रमण या दोन्ही क्रियांमध्यें काळाचा मेळ बसविणें अगत्याचें आहे. एखादें पात्र प्रवेश करितें त्या वेळीं त्याच्या तोंडीं एखादें वाक्य घालून रंगभूमीवर असलेल्या पात्रांच्या भाषणांत खंड पाडलेला दाखविलेला असतो; किंवा तें पात्र आलेलें पाहून त्याला उद्देशून त्यांपैकीं कोणी बोलल्याचें दाखविलेलें असतें; किंवा त्याच्या आगमनाची सूचना रंगभूमीवरील पात्रांस न मिळाल्यानें कांहीं पेंचप्रसंग निर्माण झाल्याचें दाखविलेलें असतें. कसाहि प्रकार असला तरी त्याचा प्रवेश ठराविक क्षणींच होणें आवश्यक असतें. त्यांत एक क्षणभर उशीर झाला किंवा घाई झाली तर सगळाच बेरंग होतो. विशिष्ट क्षणीं एखाद्या पात्राचा प्रवेश असतांना रंगभूमीवर असणाऱ्या पात्रांस त्याच्यासाठीं खोळंबून राहावें लागलें तर काय परिणाम होतो, तें नाट्यरसिकांस सांगावयास नकोच. अशा वेळीं एकेक क्षण युगासारखा वाटतो, हा सर्वच नटांचा अनुभव असेल. तोच प्रकार निष्क्रमणाचा. भाषण करून झाल्याबरोबर एखादें पात्र निष्क्रमण करीत असेल तर त्याचें शेवटचें वाक्य साधारणपणें पडद्यांत शिरतां शिरतां संपावें. भाषण संपतांच झटक्यासरशीं निष्क्रमण केल्याचें दाखवावयाचें असेल तर गोष्ट निराळी. तें निष्क्रमण परिणाम-

कारक होतें व भाषण संपवून तें पात्र पडद्यांत अंतर्धान पावेपर्यंत मध्यें वेळ जात नाहीं. विशिष्ट अपवादभूत प्रसंग सोडून दिले तर भाषण पूर्ण झाल्यानंतर पात्र पडद्यांत जाईपर्यंतचा वेळ ' रिकामा वेळ ' म्हणतां येईल. तो काल एकदोन क्षणांचाच असेल, परंतु त्या वेळीं एकेक क्षण मोठा वाटतो हें मागें सांगितलेंच आहे. भाषण संपवून झटक्यानें निष्क्रमण केलें असतां मध्यंतरीं जो काल (अर्ध्या क्षणाचा कां होईना) जातो, त्या वेळीं प्रेक्षक (रंगभूमीवरील इतर पात्रेंहि) निष्क्रमण करणाऱ्या पात्राकडे आश्चर्यानें, क्रोधानें (किंवा इतर कोणत्याहि भावनेनें) पाहात राहिल्यामुळें तेवढा कालावधि रिकामा राहिला असें म्हणतां येणार नाहीं. रेंगाळत निष्क्रमण करण्यानें मधला काळ रिकामा राहिल्यासारखा वाटतो व तो त्या वेळीं असह्य वाटतो. सामान्यत: निष्क्रमण करणाऱ्या पात्रानें आपलें शेवटचें वाक्य संपण्याच्या सुमारास पडद्याकडे जाण्याची तयारी करावी, म्हणजे वाक्य संपून पडद्यांत शिरेपर्यंत मध्यें वाजवीपेक्षां अधिक वेळ जाणार नाहीं.

दोन पात्रें एकमेकांशीं बोलत बोलत प्रवेश करीत आहेत असा प्रसंग असेल तर त्या वेळीं कांहीं संकेत पाळणें आवश्यक असतें. सामान्यत: बोलणाऱ्या पात्रानें दुसऱ्या पात्राच्या किंचित् पुढें असावें असा संकेत आहे. तसेंच ऐकणाऱ्या पात्रानें प्रेक्षकांच्या बाजूस असावें व बोलणारानें त्याच्या पलीकडच्या म्हणजे पाठीमागच्या पडद्याच्या बाजूस असावें. बोलणारें पात्र पुढें असल्यामुळें दुसऱ्या पात्राशीं बोलतांना तें एकसारखें मागें वळून बोलूं लागलें तर त्याची चाल खेकड्यासारखी आडवी होईल. तशी चाल रंगभूमीवर अतिशय बेढब दिसते. वस्तुतः त्याला मागें वळून बघण्याचें कांहीं कारण नाहीं. मोहरा किंचित् प्रेक्षकांकडे करून त्यानें सरळ पुढें चालावें. त्यायोगें त्याचा चेहरा प्रेक्षकांस दिसून त्याचें बोलणेंहि स्पष्ट ऐकूं जाईल.

रंगभूमीवरील हालचालींसंबंधीं आणखी कांहीं स्थूल संकेत लक्षांत ठेवावे. कांहीं महत्त्वाचे संकेत पुढें दिले आहेत:—

(१) दोन किंवा अधिक पात्रें रंगभूमीवर असतील तर त्यांनीं तसेंच

कारण असल्याशिवाय रंगभूमीच्या एका कडेस उभें राहूं नये. सामान्यतः पात्रें रंगभूमीच्या मध्यभागीं असावीं. सर्व पात्रें एकाच ठिकाणीं गर्दी करून उभीं राहिलीं असतां रंगभूमीचा बाकीचा भाग रिकामा राहतो. रंगभूमीवरील सामान व पात्रें मिळून एक समतोल चित्र तयार व्हावयास पाहिजे. रंगभूमीवर अशा समतोलपणास फार महत्त्व आहे. सामानाची व वस्तूंची मांडणी करतांनाहि रंगभूमीवर समतोलपणा साधावा लागतो. एकाच बाजूस बरेंचसें जड सामान ठेवलें असतां समतोलपणास बाध येतो. परंतु तसें करणें अपरिहार्य झाल्यास पात्रांनीं दुसऱ्या बाजूस आपलें वजन टाकून समतोलपणा साधावा.

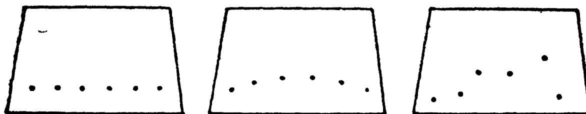
(२) दोन किंवा अधिक पात्रें एका वेळीं रंगभूमीवर असलीं तर कोणत्याहि एका पात्रानें दुसऱ्या पात्रास झांकूं नये. प्रेक्षकांस सर्व पात्रें स्पष्ट दिसलीं पाहिजेत. हा दोष अनभ्यस्त नटांकडून सहज घडतो. अशा वेळीं झांकल्या गेलेल्या पात्रानें किंचित् बाजूस सरकून अनवधानानें आपणांस झांकणाऱ्या पात्राची बाजू सांवरून घ्यावी.

(३) तसेंच विशिष्ट कारण असल्याशिवाय सर्व नटांनीं उभें राहणें किंवा बसलेलें राहणें योग्य नाहीं. त्यानें विविधतेस बाध येतो व तें अस्वाभाविक दिसतें. निरनिराळ्या पात्रांनीं निरनिराळे पवित्रे (positions) घ्यावे.

(४) भाषणाच्या ओघांत दुसऱ्या पात्राजवळ जावयाचें झाल्यास खेकड्यासारख्या आडव्या पवित्र्यानें चालूं नये. पुष्कळ अनभ्यस्त नट प्रेक्षकांकडचा आपला मोहरा फिरविणें योग्य नाहीं, असा विचार करून नकळत आडव्या चालीनें पावलें टाकतात. अशा वेळीं प्रेक्षकांकडचा मोहरा वळवून आपल्या नेहमींच्या पद्धतीनें सरळ दुसऱ्या पात्राकडे वळून चालावें. त्यायोगानें चालींत मोकळेपणा व स्वाभाविकपणा दिसतो.

(५) तीनचार किंवा अधिक पात्रें रंगभूमीवर उभीं आहेत असा प्रसंग असेल तर त्या सर्वांनीं एका सरळ रेषेंत उभें राहूं नये, किंवा शक्य तों अर्धवर्तुळ करूनहि उभें राहूं नये, तर एकमेकांशीं कोन करून उभें राहावें. तसेंच एकमेकांपासून अगदीं सारख्या अंतरावर उभें राहूं

नये. त्यायोगानें प्रमाणबद्धता साधत असली तरी ती स्वाभाविकतेस बाधक ठरते. रोजच्या व्यवहारांत आपण अशा प्रमाणबद्ध सैनिक शिस्तीनें उभें राहत नाहीं. पुढील आकृतीवरून याविषयीं थोडी कल्पना येईल.



चुकीची पद्धत योग्य पद्धत

(६) सामान्यतः स्थान बदलतांना विशेषतः निष्क्रमण करतांना दुसऱ्या पात्राच्या पुढून जाऊं नये, मागून जावें. सामान्यतः म्हणण्याचें कारण इतकेंच कीं, त्या त्या प्रसंगास अनुसरून ही कृति करावयाची आहे. उदाहरणार्थ, दुसरें पात्र रंगभूमीच्या बरेंच मागील बाजूस असेल, किंवा स्थानांतर वा निष्क्रमण करणारी व्यक्ति प्रेक्षकांच्या नजरेंत प्रामुख्यानें भरावी असा प्रसंग असेल तर तसें करणें समर्थनीय ठरेल. एरव्हीं दोन किंवा तीन पात्रें जवळजवळ उभीं किंवा बसलेलीं असतां एका पात्रानें दुसऱ्या पात्राच्या अंगावरून जाऊं नये.

(७) एखादें पात्र प्रेक्षकांशीं अर्धसन्मुख (profile) उभें असेल व त्यास तोंड फिरवून स्थानांतर करावयाचें असेल तर त्यानें पार्श्व-भूमीच्या बाजूनें तोंड फिरवूं नये. त्यामुळें क्षणभर कां होईना प्रेक्षकांकडे पाठ फिरते. प्रेक्षकांच्या बाजूस वळून तोंड फिरविणें ही योग्य पद्धत होय. अर्थात् प्रेक्षकांकडे पाठ फिरविणें हा नेहमींच दोष ठरतो असें नाहीं. विशिष्ट प्रसंगीं तसेंहि करावें लागतें. परंतु प्रसंगाच्या वैशिष्टयानें त्या कृतीचें समर्थन करतां आलें पाहिजे.

(८) चारपांच पात्रें बोलत असतां एखाद्या महत्त्वाच्या पात्रानें प्रवेश केला असतां त्या पात्रास मध्यवर्ति स्थान द्यावें लागतें. अशा वेळीं इतर पात्रांनीं त्यास जागा करून देतांना मोहरा न फिरवितां एकदोन पावलें मागें किंवा बाजूला सरावें. तोंड फिरवून स्थानांतर केलें असतां गोंधळ उडाल्यासारखें दिसतें.

रंगभूमीवर कांहीं हालचालीवजा क्रिया करणें वाटतें तितकें सोपें नसतें. रोजच्या व्यवहारांत त्या सहजगत्या घडत असतात. परंतु कृत्रिमपणें त्या घडवून आणण्यासाठीं रोज तालमीच्या वेळीं त्यांचा अभ्यास करणें आवश्यक असतें. अशा कांहीं क्रियांचा आतां विचार करूं.

कुस्ती किंवा द्वंद्वः—पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकांत कुस्तीचे किंवा द्वंद्वाचे प्रसंग कित्येक वेळां घातलेले असतात. तलवारीचें द्वंद्वयुद्ध असल्यास दोन्ही नटांनीं तलवारीचे पट्टे खेळण्याचा सराव करणें आवश्यक असतें. 'कीचकवध' नाटकाच्या शेवटच्या अंकांत भीम कीचकास खालीं पाडून त्याच्या छातीवर बसतो असा प्रसंग आहे. 'स्वयंवर' नाटकांत कृष्ण रुक्मीला खालीं पाडतो असा प्रसंग आहे. 'प्रेमसंन्यासा'-सारख्या सामाजिक नाटकांतहि कमलाकराला दरोडेखोराशीं द्वंद्व करण्याचा प्रसंग येतो. प्रसंग कसलाहि असो, त्यांत वास्तवतेचा आभास निर्माण व्हावयास पाहिजे, ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. कुस्तीच्या देखाव्यांत निदान थोडा वेळ दोघांनीं एकमेकांवर मात करण्याचा प्रयत्न केल्याचें दाखवून मग पडणारानें पडावें. पडण्याची क्रिया स्वाभाविक तर दिसली पाहिजे, परंतु पडणाऱ्या नटानें धाडकन् अंग टाकून दिलें तर गंभीर प्रसंगीं भलताच विनोद उत्पन्न होण्याचा संभव असतो. सामान्यतः कोणत्याहि पडण्याच्या क्रियेंत नटानें आपला तोल जाऊं न देतां, शरीराचा भार आधीं गुडघ्यावर, नंतर एका बाजूला वळून मांडीवर, नंतर हाताच्या साहाय्यानें कुशीवर व खांद्यावर, अशा क्रमानें टाकीत जावें व शेवटीं आडवें पडावें. अर्थात् ही क्रिया अत्यंत त्वरित झाली पाहिजे. वर वर्णिल्याप्रमाणें क्रियेचा एक-एक अंश सुटा दिसला तर त्यांत कृत्रिमता येईल. विशेषत: या क्रिये-संबंधींच्या वरील सूचना द्वंद्वापेक्षां सुऱ्यानें किंवा तलवारीनें भोसकल्या-नंतर खालीं पडण्याच्या प्रसंगास अधिक लागू होतील. अशा भोसकून मारण्याच्या प्रसंगीं आणखी एक खबरदारी घेणें आवश्यक आहे. भोसकून मारणारानें प्रेक्षकांच्या बाजूस किंचित् पाठ करून उभें राहावें आणि वार करतांना प्रतिपक्षास झांकून टाकावें. प्रत्यक्ष भोसकण्याचा प्रकार प्रेक्षकांस दिसूं नये.

श्रीमुखांत देणें:—रंगभूमीवर श्रीमुखांत भडकावण्याची क्रिया अतिवास्तववादी करणें हें दुसऱ्या पात्रास गैरसोयीचेंच होणार. परंतु तो प्रकार टाळणेंहि तितकेंच गैरसोयीचें. सर्कशींतील विदूषक या बाबतींत जी योजना करतात—एकानें श्रीमुखांत मारण्याचा आविर्भाव करणें व दुसऱ्यानें टाळीनें नुसता आवाज करणें—तिचा अवलंब करण्यास प्रत्यवाय नाहीं, परंतु तो प्रकार बेमालूम झाला पाहिजे. एरव्हीं गंभीर प्रसंगीं विनोद उत्पन्न व्हावयाचा. त्यापेक्षां सोपा मार्ग म्हणजे प्रत्यक्ष श्रीमुखांत देणें—अर्थात् फार लागणार नाहीं अशा बेतानें—व त्याच वेळीं पडद्यांतून झांजेचा आवाज काढणें हा होय.

बेशुद्ध पडणें:—ही क्रिया करण्यासाठीं सबंध शरीर अगदीं सैल सोडावें. मान, खांदे, बाहु, मांड्या, गुडघे इत्यादि ठिकाणचे स्नायू व सांधे सैल सोडले असतां शरीर आपोआप कोसळल्यासारखें होतें. डोळे किंचित् जड झाल्यासारखे करावे. बेशुद्ध होऊन कोचावर किंवा खुर्चीवर पडल्याचें दाखवावयाचें असेल तर पडण्याची क्रिया तितकीशी अवघड जात नाहीं. परंतु जमिनीवर पडावयाचें असेल तर मागें द्वंद्वयुद्धाच्या बाबतींत खालीं पडण्याचा जो क्रम सांगितला आहे तोच अनुसरावा. बेशुद्ध पडल्यावर इतर लोक उचलून नेतात असें दाखवावयाचें असेल तर पडलेल्या पात्रानें आपले सर्व अवयव तसेच सैल सोडावे. मान किंवा पाय ताठ केल्यास तें ओंगळ दिसतें; शिवाय उचलणाऱ्या लोकांसहि त्या स्थितींत उचलणें जड जातें.

नमस्कार, मुजरा इत्यादि:—अपरिचित पात्रांचा परिचय करून देण्याचा प्रसंग सामाजिक नाटकांत येतो. त्या वेळीं परस्परांस नमस्कार करावयाचा असतो. एरव्हीं आपण नमस्कार करतों तो बराच ढिलाईनें करतों. नाटकांतील नमस्कारांत थोडाफार नाटकीपणा आणणें आवश्यक असतें. ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांत मुजरा करण्याचे प्रसंग येतात. मुजरा करतांना कमरेंत वांकून उजवा हात तीन वेळां खालींवर करावयाचा असतो. या प्रकाराचाहि अभ्यास करणें आवश्यक असतें. आयत्या वेळीं करूं असें म्हणून चालत नाहीं.

खाणें, पिणें इत्यादि:—रंगभूमीवर कित्येक वेळां खाद्य पदार्थांचा समाचार घेण्याचा, किंवा चहा, सरबत, मद्य इत्यादि पेयें घेण्याचा प्रसंग येतो. एरव्हीं व्यवहारांत तो ' सुयोग ' असला तरी रंगभूमीवर कित्येक वेळां तो ' प्रसंग 'च होऊन बसतो. जेवणाचा प्रसंग नाटकांत दाखवूं नये असा जुन्या काळीं संकेत पाळीत असत. परंतु जेवण नाहीं तरी खाद्यपदार्थांचें सेवन नाटकांत वर्ज्य मानीत नाहींत. खाणें-पिणें व बोलणें या दोन्ही क्रिया एकाच वेळीं करणें सोपें नाहीं. तोंडांत पदार्थ किंवा पेयाचा घोट घेतला म्हणजे बोलणें आपोआपच थांबतें. त्यासाठीं काळाचा योग्य मेळ घालण्याची आवश्यकता भासते. घांस किंवा घोट घ्यावयाचा तो आपल्या भाषणाच्या वेळीं न घेतां दुसऱ्याच्या भाषणाच्या वेळीं घ्यावा. दुसऱ्याचें भाषण संपेपर्यंत घांस किंवा घोट गिळून झाला पाहिजे. पदार्थ खाण्याचा किंवा पिण्याचा नुसता अभिनय करूं नये, तर तो प्रत्यक्ष खावा. कारण नुसता अभिनय प्रेक्षकांच्या सहज ध्यानांत येतो. यासाठीं घास नेहमीं लहान घ्यावा. चर्वणाची व गिळण्याची क्रियाहि स्वाभाविक दिसली पाहिजे. गरम पेय पिण्याचा प्रसंग असेल तर तें पेय आधींच थंड केलेलें असावें. नाहीं तर पितांना त्रास होतो. हें सर्व मुद्दाम सांगण्याचें कारण असें कीं, या क्रिया वाटतात तितक्या सोप्या नसतात, व त्या करीत असतांना योग्य काळमेळ बसला नाहीं तर भलत्या ठिकाणीं विराम घ्यावा लागून, शिवाय अनभ्यस्त नट त्या क्रिया करीत असतांना जरा बावरून जाण्याचा संभव असतो. यासाठीं तालमींच्या वेळीं त्यांचा थोडाफार अभ्यास करणें आवश्यक असतें. काळमेळाचें एक उदाहरण ' दूरचे दिवे ' या नाटकांतून देतां येईल. दुसऱ्या अंकांत सौदामिनी व तारामती यांचें चहापान चालू असतांना तारामती आपल्या हरवलेल्या अंगठीचा उल्लेख करते. त्याच वेळीं चहाचीं पात्रें घेऊन जाण्यासाठीं आंत आलेल्या नोकरास सौदामिनी अंगठीबद्दल विचारते. " थांब, मी नोकराला विचारतें हं " हें सौदामिनीचें वाक्य संपतांच नोकर आंत येतो असें दाखविलें आहे. त्याच्या आधीं सुमारें पांच मिनिटें तिनें नोकराला चहा आणावयास सांगितलेलें असतें. म्हणजे तारामतीनें अंगठीचा उल्लेख करीपर्यंत दोघींचा चहा संपला पाहिजे. चहा आधीं पिऊन

झालेला असला तर बरेंच, परंतु नोकर आंत आला असतां चहा पिऊन झाला नाहीं तर घाईघाईनें तो पिऊन संपवावा लागेल. यासाठीं दोघींनीं आपल्या संभाषणांत वेळ साधून योग्य वेळीं चहा संपविला पाहिजे.

सिगारेट ओढणें:—सिगारेट ओढण्याचा प्रत्यक्ष उल्लेख नाटकांत असून तें आवश्यकच असेल, तर सिगारेटची संवय नसलेल्या नटाला त्याचा अभ्यासच करणें प्राप्त आहे. तें आवश्यक नसेल तर अशा नटानें रंगभूमीवर सिगारेट पिण्याचें टाळावें हें उत्तम. कारण काडी ओढून सिगारेट पेटविण्यापासून पुढील सर्व क्रिया सफाईनें करावयाच्या म्हटल्या म्हणजे त्यासाठीं रोजची संवयच पाहिजे. अनभ्यस्त नटाचें सिगारेट ओढणें कृत्रिम व बेढब दिसतें व तें प्रेक्षकांच्या सहज ध्यानांत येतें. खाण्यापिण्याच्या क्रियेप्रमाणें सिगारेट ओढण्यांतहि काळमेळ साधणें आवश्यक असतें. आपलें भाषण संपल्यावरच सिगारेटचा झुरका मारावा. तोंडांत सिगारेट ठेवून बोलण्याचें टाळावें हें बरें. त्यानें शब्दोच्चार स्पष्ट होत नाहींत.

दारू पिऊन झिंगणें:—दारू पिऊन झिंगलेल्या माणसाच्या अडखळत बोलण्याचालण्याचें नाट्य करीत असतां शरीराचे सर्व स्नायू सैल सोडावे. शब्दोच्चार जड भासावे, परंतु अस्पष्ट असूं नयेत. या प्रकारांत अभिनयातिरेक (over-acting) होण्याचा फार संभव असतो, तो टाळावा.

मृत्यु:—रंगभूमीवर पात्रास येणाऱ्या मृत्यूंत स्थूलमानानें दोन प्रकार संभवतात. एक एखाद्या शस्त्राच्या आघातानें येणारा तात्काळ मृत्यु व दुसरा इतर नैसर्गिक कारणांनीं आलेला मृत्यु. पहिल्या प्रकारांत क्षणार्धांत मृत्यु आलेला दाखविलेला असेल तर तो प्रकार अभिनयाच्या दृष्टीनें त्यांतल्या त्यांत सोपा असतो. मागें वर्णन केल्याप्रमाणें त्या वेळीं धाडकन् कोसळून पडण्याच्या पद्धतीचाच अवलंब करावयाचा. अशा वेळीं फक्त खबरदारी एवढीच घ्यावयाची कीं, पडतांना शक्यतों पार्श्वभूमीच्या पडद्याच्या बाजूस, म्हणजे प्रेक्षकांपासून दूरच्या बाजूस पडावें, व मृताचा चेहरा एखाद्या खुर्चीच्या मागें किंवा कुठल्या तरी सामानाच्या आड, प्रेक्षकांस न दिसेल अशा ठिकाणीं आला तर बरें. कारण मृत्यूची कळा चेहऱ्यावर

दर्शविणें सोपें नाहीं. नाहीं म्हटलें तरी मंदपणें चाललेला श्वास प्रेक्षकांच्या लक्षांत येतोच. दुसऱ्या प्रकारांत–सावकाश येणाऱ्या मृत्यूंत–अधिक कुशलता योजावी लागते. मरणापूर्वी पात्राच्या तोंडीं कांहीं भाषण घातलें असेल तर त्यांत स्वाभाविकता आणण्यासाठीं विशेष प्रकारचा प्रयत्नच करावा लागतो. मरणाऱ्या माणसाचा क्षीण होत जाणारा आवाज काढतांना त्यांतील अक्षरन्‌अक्षर प्रेक्षकांस स्पष्ट ऐकूं गेलें पाहिजे, ही खबरदारी घेतली पाहिजे. प्रत्यक्ष मृत्यूच्या क्षणीं आंचके येतात व शरीराचे अवयव–विशेषतः हात व पाय ताठ होतात. या क्रियांचा अभ्यास करणें आवश्यक असतें. मृत्यूनंतर मनुष्य मान टाकतो त्या वेळीं मोहरा प्रेक्षकांच्या विरुद्ध बाजूस करावा, हें श्रेयस्कर होय. याचें कारण मागें सांगितलेंच आहे.

याशिवाय, मनुष्य थकलेला असेल, झोंपेला आलेला असेल, किंवा झोंपेंतून जागा होत असेल व जांभई देत असेल, तर त्या त्या प्रसंगीं विविध अवयवांच्या हालचाली कशा होतात, याचें सूक्ष्म अवलोकन करून त्यांचें अनुकरण करण्याचा अभ्यास करावा. कृत्रिमपणें जांभई देणें तर फार कठीण असतें. तें फार थोडयांना साधतें. मुद्दाम देऊं म्हटल्यानें जांभई येत नाहीं. परंतु मानेचे व खांद्याचे स्नायू आवळून अंगाला आळेपिळे दिले तर जांभई येऊं शकते. स्वाभाविकपणें जांभई येत असेल तर तसा प्रयत्न करून पाहावा.

आतांपर्यंत रंगभूमीवरील हालचालींचा विचार झाला. यानंतर समूह-रचनेचा विचार करावयाचा. मागें सांगितलेंच आहे कीं, हालचाली व समूहरचना यांचा फार निकट संबंध आहे. हालचालीच्या योगानेंच समूहरचना साधत असतें किंवा चुकीच्या हालचालींनीं ती बिघडते. समूहरचना म्हटली म्हणजे त्यांत चार, पांच किंवा अधिक पात्रांच्या स्थानासंबंधीं व्यवस्था साधण्याचा अर्थ येतो. या बाबतींत चित्रकलेची मदत घेतां येईल. चित्रकार अनेक वस्तू एकत्र मांडलेल्या दाखवितो तेव्हां तो त्याची एक विशिष्ट रचना योजतो. त्या रचनेमुळें सबंध चित्रांत एक प्रकारचा समतोलपणा येतो. या त्याच्या रचनेस composition असें

म्हणतात. रंगभूमीवरील सामान व निरनिराळीं पात्रें यांच्या रचनेंतहि समतोलपणा साधला पाहिजे. याविषयीं थोडेंसें विवेचन याच प्रकरणांत मागें केलें आहे. या ठिकाणीं अनेक पात्रांनीं आपसांत समतोलपणा कसा साधावा, गर्दीच्या देखाव्याच्या वेळीं अव्यवस्थितपणा कसा टाळावा याचा थोडासा विचार करावयाचा आहे. गर्दीच्या देखाव्यांत निरनिराळ्या पात्रांचीं स्थानें आधींपासून योजून ठेवणें आवश्यक असतें. त्यांतहि गर्दींतील पात्रें रंगभूमीच्या दोन बाजूंस सारखीं विभागलीं गेलीं म्हणजे समूहरचनेंतील समतोलपणा साधला असें होत नाहीं. त्यांपैकीं एक पात्र महत्त्वाचें असून इतर सर्व पात्रांपेक्षां नाट्यदृष्ट्या अधिक वजनदार असेल, तर तें एकच पात्र एका बाजूस व इतर पात्रें दुसऱ्या बाजूस उभीं राहिलीं असतां योग्य समूहरचना साधल्यासारखी होईल. उदाहरणार्थ, अत्रे यांच्या ‘ मी उभा आहें ’ या नाटकांतील अगदीं सुरुवातीचा प्रवेश पाहा. चाळीचे मालक दाजीसाहेब यांस त्यांचे भाडेकरी आपल्या तक्रारी मांडण्यासाठीं भेटावयास आलेले असतात व तेथें मालक व भाडेकरी यांची खडाजंगी उडते. या ठिकाणीं मालक दाजीसाहेब ही व्यक्ति नाट्यदृष्ट्या सर्व भाडेकऱ्यांपेक्षां वजनदार असल्यामुळें, व त्यांच्या भांडणांत चाळीचा मालक एका बाजूस आणि सर्व भाडेकरी विरुद्ध बाजूस, असे दोन पक्ष पडत असल्यामुळें, रंगभूमीवरहि तशीच रचना व्हावयास पाहिजे. तरच समूहरचना साधल्यासारखी होईल. वरील उदाहरणांत दाखविल्याप्रमाणें दोन पक्ष उघडपणें वेगळे पडत नसतील तर सामान्यतः गर्दीच्या प्रवेशांत एक किंवा दोन महत्त्वाचीं पात्रें असतील तीं रंगभूमीच्या मध्यभागीं असावीं व इतर पात्रांनीं त्यांच्यापेक्षां किंचित् पाठीमागें उभें राहावें. ‘ कीचकवध ’ नाटकांत कीचक भरसभेंत द्रौपदीचें वस्त्रहरण करूं पाहतो, त्या वेळीं कीचक व द्रौपदी हीं दोन पात्रें उठून दिसावीं यासाठीं त्या दोघांना मध्यवर्ती स्थान देणें युक्त होय. ‘ स्वयंवर ’ नाटकांत श्रीकृष्ण शिशुपालावर खड्ग उगारतो व रुक्मिणी त्यास ‘ खड्ग मागें घ्या ’ अशी विनंति करिते. त्या ठिकाणीं श्रीकृष्ण, शिशुपाल व रुक्मिणी हीं तीन पात्रें प्रामुख्यानें दिसलीं पाहिजेत. तेव्हां तीं मध्यभागीं असावीं. या ठिकाणीं शिशुपाल व श्रीकृष्ण असे दोन पक्ष पडतात व इतर दरबारी

माणसें केवळ दर्शक असतात. यामुळें तेथें 'मी उभा आहें' या नाटकांत दाखविल्याप्रमाणें विभागणी होणार नाहीं, हें उघड आहे.

समूहरचनेच्या निमित्तानें गर्दीच्या देखाव्यांचा विषय सहजच निघाल्यामुळें त्यासंबंधीं कांहीं बाबींचा उल्लेख करावासा वाटतो. गर्दीच्या देखाव्यांत सर्वच पात्रांस बोलावयाचें असतें असें नाहीं. त्यांपैकीं एकादोघांनाच बोलावयाचें असतें. हीं पात्रें रंगभूमीवर किंचित् पुढच्या बाजूस असावीं हें सांगावयास नकोच. इतरांना जरी कांहीं बोलावयाचें नसलें तरी नाटककारानें विशिष्ट हेतूनें त्यांची योजना केलेली असल्यामुळें त्या सर्वांना त्या देखाव्यांत विशिष्ट कार्य करावयाचें असतें. अर्थात् नाटककाराचा हेतु साध्य करण्यासाठीं त्या सर्वांनीं हातभार लावणें आवश्यक ठरतें. 'मी उभा आहें' या नाटकांतील आतांच दिलेलें उदाहरण घेऊं. त्या ठिकाणीं भाडेकऱ्यांचा प्रवक्ता बलदेव हा त्यांच्यातर्फे आपलीं गाऱ्हाणीं चाळीच्या मालकासमोर मांडीत असतो. त्या वेळीं इतर पात्रांनीं त्याच्याशीं विविध प्रकारें सहकार्य केलें पाहिजे. मालक व आपला प्रवक्ता यांच्या भाषणांची आपणांवर होणारी प्रतिक्रिया इतर पात्रांनीं व्यक्त करावयास पाहिजे. मधून मधून संमतिदर्शक, विरोधदर्शक, आश्चर्यसूचक, अशा विविध उद्‌गारांनीं व क्वचित् आपसांत कुजबूज करून हें सहकार्य व्यक्त करतां येईल. एरव्हीं त्या लोकांचें अस्तित्व निरर्थक ठरेल. अशा वेळीं आपणांस काय उद्‌गार काढावयाचे आहेत त्यांसंबंधीं त्या सर्व पात्रांस योग्य कल्पना असावी. तें सर्व आधीं तालमी घेतांना योजलेलें असावें. आयत्या वेळीं आणून उभ्या केलेल्या लोकांकडून तें काम करून घेणें चुकीचें होय.

रंगभूमीच्या मांडणींत विविधता आणली असतां योग्य समूहरचना साधण्यास मदत होते. रंगभूमीच्या खोली (depth) चा पूर्ण उपयोग करून संपूर्ण रंगभूमीवर निरनिराळ्या पातळ्या (levels) साधतां आल्या तर समूहरचनाहि अधिक आकर्षक होते. श्री. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत निरनिराळ्या पातळ्यांची योजना फार कलात्मक पद्धतीनें केलेली आढळते. त्यांच्या नाटकांत सामान्यतः एका वेळीं ७-८ पात्रें रंगभूमीवर वावरत असल्यामुळें त्यांना समूहरचनेसाठीं निरनिराळ्या पातळ्यांची योजना

करणें सोयीचें होतें. 'पठाण' या नाटकांतील गढीच्या देखाव्यांत उजव्या बाजूला खोली असते. तिच्या पुढील पडवी एका पातळीवर, त्याच्यां पुढें दोन पायऱ्या उतरल्यावर दुसरी लहानशी पडवी असते. त्याच्यापेक्षां खालच्या पातळीवर मधोमध जमिनीवर खाट असते व डाव्या कोपऱ्यांत खाटेपेक्षां कमी उंचीची, चौरंगाच्या आकाराची लहानशी बैठक असते. या निरनिराळ्या ठिकाणीं माणसें बसलेलीं दाखविलीं म्हणजे रंगभूमीच्या रचनेंत विविधता उत्पन्न होऊन उत्कृष्ट समूहरचना साधतां येते. अर्थात् त्यासाठीं रंगभूमि विस्तृत असावी लागते. तसेंच 'दीवार' या नाटकांत मागील बाजूस वरच्या माडीचा भाग दाखविला असून दोन बाजूंस वर जाण्यासाठीं जिने असतात. कांहीं पात्रें खालीं, कांहीं जिन्यावर, तर कांहीं माडीवर, अशीं विभागलीं गेलीं तर उत्कृष्ट समूहरचना साधण्यास चांगला वाव मिळतो.

गर्दीच्या देखाव्यांत सर्व पात्रांना सहकार्य कसें करतां येतें याचेंहि श्री. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत प्रात्यक्षिक पहावयास मिळतें. त्यांच्या नाटकांत गर्दीचे देखावे अनेक असतात. रंगभूमीवरील निरनिराळ्या पात्रांनीं आपापल्या परीनें एकाच देखाव्यास उठाव आणावा यासाठीं त्यांच्या नाटकांत परिश्रमपूर्वक योजना केलेली आढळते. 'दीवार' नाटकांत सुरुवातीसच जमीनदाराच्या घरांत दिवाळीचा उत्सव चालला असल्याचें दाखविलें आहे. पांचपंचवीस मंडळी जमली आहेत व गाणें-बजावणें चाललें आहे, असा तो देखावा आहे. मुख्य सामूहिक गान झाल्यावर मंडळी इतस्ततः फांकलेली दाखवितात. वाद्यें वाजविणारे आपापलीं वाद्यें आवरून ठेवीत आहेत, कांहीं मंडळी गट करून आपसांत गप्पा मारीत आहेत, कुणी आंतल्या खोलींत जात आहेत, कुणी माडीवर जात आहेत, अशा विविध क्रिया इतक्या स्वाभाविकपणें होतात, कीं प्रेक्षकांना त्यांमागें कांहीं योजना असेल अशी कल्पनासुद्धां येत नाहीं. परंतु या प्रकारांतील योजनाबद्धता प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येत नाहीं, यांतच योजकाची कल्पकता दिसते. हॅम्लेटच्या वेडासंबंधीं शेक्सपिअरनें म्हटल्या-प्रमाणें विविध पात्रांच्या या निर्हेतुक व अनियोजित भासणाऱ्या क्रियांमध्यें

पद्धतशीरपणा व हेतुपूर्ण योजनाबद्धता अतिशय परिश्रमपूर्वक बसविलेली असते, असें आढळून येईल.

सारांश, रंगभूमीवरील प्रत्येक हालचाल सार्थ, हेतुपूर्ण व पूर्वनियोजित असावयास पाहिजे. ती नटांच्या मर्जीवर किंवा तात्कालिक स्फूर्तीवर सोंपविणें धोक्याचें आहे. प्रत्येक हालचालीची रोज व्यवस्थित तालीम झाली पाहिजे, म्हणजे ती नटांच्या अंगवळणीं पडून तींत सहजता येते. एखादी साधी दिसणारी हालचाल कित्येक वेळां प्रत्यक्ष शब्दांहून अधिक बोलकी असते. हालचालींचें हें महत्त्व लक्षांत घेतलें म्हणजे त्या आधींपासून निश्चित ठरवून टाकणें किती अगत्याचें आहे हें निराळें सांगावयास नको.

७ अंगविक्षेप व क्रिया-उपक्रिया

अंगविक्षेप किंवा हावभाव अंगाच्या निरनिराळ्या अवयवांच्या हालचालींचे निदर्शक होत. हात, पाय, डोळे, भुंवया, नाक, तोंड, खांदे, इत्यादि अवयवांच्या सूचक हावभावांची भाषणास जोड मिळाल्याशिवाय नाट्यांत परिपर्णता येत नाहीं. नाट्य म्हटलें म्हणजे भाषण व हावभाव यांचें सहकार्य गृहीत धरून चालावयास पाहिजे. इतकेंच नव्हे तर त्यांस कांहीं क्रिया व उपक्रियांचीहि जोड देणें आवश्यक असतें. केवळ विशिष्ट हावभावांनीं प्रत्यक्ष शब्दांपेक्षां अधिक अर्थ व्यक्त करतां येतो, याचा आपल्याला रोजच्या जीवनांतहि अनुभव येतो. शेक्सपिअरनें एके ठिकाणीं 'There was speech in their dumbness, language in their gesture' असें वर्णन केलें आहे, तें अभिनयाच्या बाबतींत फार खरें आहे.

रंगभूमीवरील अंगविक्षेपांत हातापायांचा उपयोग प्रामुख्यानें होत असल्यानें त्यांच्या हालचालींचा मुख्यतः येथें विचार करावयाचा आहे. तसें पाहिलें तर अंगविक्षेपांत डोळे, भुंवया, इत्यादिकांचाहि समावेश होतो. परंतु त्यांच्यासंबंधीं 'मुद्राभिनय' या सदराखालीं स्वतंत्र विचार करतां येईल. हातापायांव्यतिरिक्त मान, खांदे यांच्या विशिष्ट हालचालींचाहि या ठिकाणीं विचार करणें आवश्यक आहे. स्त्रियांच्या बाबतींत मानेच्या विशिष्ट हालचालींची भाषणास जोड देणें आवश्यक असतें. इतकेंच नव्हे तर कित्येक वेळां विशिष्ट प्रकारें माना वेळावण्याची क्रिया शब्दांपेक्षांहि अधिक अर्थपूर्ण होऊन बसते. खांदे उडवून बोलण्याची संवय एरव्हीं फारशी इष्ट नसली तरी नाट्यामध्यें विशिष्ट भाव व्यक्त करण्यासाठीं खांदे उडविण्याची क्रिया अतिशय बोलकी ठरते. "त्याला मी काय करणार" "मर्जी तुमची" "हा कांहीं माझा दोष नव्हे" अशा कांहीं वाक्यांतील भाव केवळ खांद्यांच्या विशिष्ट हालचालींनीं व्यक्त होऊं शकतात. त्यांस शब्दांची जोड दिली नाहीं तरी ते ते भाव व्यक्त होऊं शकतात. मान व खांदे यांच्या विशिष्ट ठेवणीनें स्वभावदर्शनहि घडवितां येतें. मान व खांदे ताठ ठेवले असतां मनुष्याची स्वाभिमानी



पृष्ठ ८१

मुद्राभिनय



पृष्ठ ८३

वृत्ति, निश्चयीपणा, करारीपणा इत्यादि स्वभावधर्म व्यक्त होतात. तेंच मान व खांदे नमलेले असल्यास विनम्र वृत्ति, लीनता, दैन्य इत्यादि धर्म व्यक्त होतात. सामान्य व्यवहारांत आढळणारी ही अवयवांची विशिष्ट ठेवण नाटकांत कृत्रिमपणें घडवून आणावी लागते. नवशिक्या नटांस तितकें अवधान राहत नाहीं. म्हणून नाट्यशास्त्रीय विवेचन करतांना या गोष्टींचा मुद्दाम उल्लेख करावा लागतो.

पायांची ठेवण व हालचाल अशीच स्वभावधर्म व मनोवृत्ति यांची निदर्शक असते. चंचल प्रवृत्तीच्या माणसाचीं पावलें झपझप पडतात, तर संथपणें एकेक पाऊल टाकणें हें शांतवृत्तीचें निदर्शक आहे. म्हणूनच कीं काय, स्त्रिया झपाझप पावलें टाकीत चालतात व पुरुषांचीं पावलें संथ पडतात. अर्थात् दोन्ही बाजूंस अपवाद असतातच. अधीर वृत्तीच्या माणसाचीं पावलें अशींच हलकीं व घाईघाईनें पडतात, तर संथ व जड पडणारीं पावलें निराश मनःस्थिति दर्शवितात. शांत व स्थिर वृत्तीच्या माणसाचे दोन्ही पाय एकमेकांना लागून असतात, तर पाय एकमेकांपासून थोड्या अंतरावर असणें हें आव्हानवृत्तीचें द्योतक होय. खुर्चीसारख्या एखाद्या आसनावर बसलेला शांतवृत्तीचा मनुष्य पाठीमागें नीट टेकून स्थिर बसेल, तर अस्वस्थ मनःस्थितींत असलेला मनुष्य टेकून न बसतां खुर्चीच्या किंचित् पुढच्या कडेला व क्वचित् पाय हालवीत बसेल. (चित्र क्र. ३). स्थिर वृत्तीच्या मनुष्याचे दोन्ही पाय त्या स्थितींत एकमेकांपासून जरा अंतरावर असतील, तर अस्वस्थ मनुष्य दोन्ही पाय एकमेकांस जोडून बसेल. या निरनिराळ्या ठेवणी नाट्यांत सहज साधल्या तर उत्तमच, नाहींतर त्या नवशिक्या नटांस दाखवून त्यांचा अभ्यास करवून घेणें इष्ट होय. अभ्यासानें व वाढत्या आत्मविश्वासानें त्या हळूहळू अंगवळणीं पडतात.

रंगभूमीवरील अंगविक्षेपांत बाहूंचा उपयोग सर्वांत अधिक होत असल्यामुळें त्यासंबंधीं अधिक तपशीलानें विचार करावा लागेल. रोजच्या व्यवहारांत ज्या वेळीं आपण हातांनीं कांहीं विशिष्ट काम करीत नसतों त्या वेळीं आपल्या हातांची ठेवण कशी असते याचा आपण कधीं विचार

करीत नाहीं. आपण एखाद्याशीं बोलत उभे असलों तर सामान्यतः हात मोकळेच ठेवतों. कांहीं लोकांना अशा वेळींहि हातांनीं कांहीं चाळा करावयाची संवय असते, नाहीं असें नाहीं; परंतु सामान्यतः त्या वेळीं हातांचें अस्तित्व आपणांस जाणवत नाहीं. परंतु रंगभूमीवर काम करतांना हात कोणत्याहि क्रियेंत गुंतले नसतील तर त्यांचें काय करावयाचें हा नवशिक्या नटाला मोठा प्रश्न पडतो. रंगभूमीवर हजारो प्रेक्षकांसमोर नाहीं म्हटलें तरी प्रत्येक नट थोडाफार बुजल्यासारखा होतोच. बुजलेल्या माणसाला आपले हातपाय स्थिर ठेवणें कठीण होऊन बसतें. मग हात पुढें किंवा पाठीमागें एकमेकांत अडकवून, किंवा कमरेवर टेकून किंवा छातीवर हातांची चौकट करून उभें राहणें, अशा कोठल्या तरी ठेवणीचा अवलंब करावा लागतो. कोट किंवा विजार घातली असली तर खिशांत हात घालून उभे राहणें हा एक मार्ग मोकळा असतो. रंगभूमीवर कोच किंवा खुर्च्या असतील तर त्यांवर हात टेकून उभें राहणें हा एक मार्ग आहे. परंतु हे सर्व प्रकार विशिष्ट हेतूनें करणें निराळें, आणि हातांचें काय करावें हें न समजल्यामुळें नाइलाजानें त्यांचा अवलंब करावा लागणें हें निराळें. दुसरा प्रकार गर्ह्य नसली तरी गौणच मानावा लागेल. रंगभूमीवरील कोणतीहि क्रिया सहेतुक असली पाहिजे, हा दंडक या ठिकाणीं पुन्हां ध्यानांत ध्यावयास पाहिजे. वर दिलेल्या क्रियांचा अवलंब करावयाचा तर त्यांची सार्थता दाखवून त्यांचें समर्थन करतां आलें पाहिजे. त्यांपैकीं प्रत्येक क्रिया विशिष्ट मनोवृत्तीची द्योतक आहे. ती ती मनोवृत्ति त्या ठिकाणीं हजर नसेल तर ती क्रिया निरर्थक ठरेल. हाताला कांहीं-तरी चाळा पाहिजे म्हणून एखादी निरर्थक क्रिया करणें हें आत्मविश्वासाच्या अभावाचें निदर्शक होय. नट बुजला असल्याचें तें लक्षण आहे. अनभ्यस्त वक्त्याची भाषण करतांना अशीच स्थिति होतें हें पुष्कळांनीं पाहिलें असेल. भाषण सुरू करतांना तो किंचित् बुजलेला असतो. मग उगाच टेबलक्लॉथ नीट करणें, टेबलावर कागद असतील तर ते इकडेतिकडे करणें, पेपरवेट ठेवलें असेल तर त्याच्याशीं चाळा करणें, इत्यादि प्रकार त्याच्या हातून सहज घडतात. वास्तविक ज्या वक्त्याला आत्मविश्वास आहे त्याला तसा कांहीं चाळा करीत बसण्याची आवश्यकताच भासत नाहीं.

तो विशेष प्रकारची हालचाल न करतां स्वस्थ उभा राहून शांतपणें भाषण सुरू करतो. नटाचेंहि तसेंच आहे. नवीन नटाला रंगभूमीवर बुजल्यासारखें होतें, म्हणून तो उगाचच हातांची अनावश्यक हालचाल करीत असतो. जणूं कांहीं त्याला आपल्या हातांची अडगळ होत आहे, असें वाटतें.

हा दोष काढून टाकावयाचा तर अनुभवी नटाच्या अभिनयाचें सूक्ष्म अवलोकन करणें हा एक मार्ग होय. परंतु त्यांत मौज अशी असते कीं, अभिजात नटाच्या हावभावाकडे लक्ष ठेवून बसलें तरी विशिष्ट वेळीं तो आपल्या हातांचें काय करीत असतो हें सहजासहजीं ध्यानांत येत नाहीं. रंगभूमीवरील त्याच्या हालचाली इतक्या स्वाभाविक असतात कीं, तो नाट्य म्हणून निराळें कांहीं करीत आहे असें वाटतच नाहीं. 'Art lies in concealing art' (कलेचा अपन्हव केल्यानेंच कला अधिक खुलून दिसते) असें इंग्रजींत वचन आहे, त्याचा त्याच्या अभिनयांत प्रत्यय येतो. परंतु श्रेष्ठ नटाचा अभिनय बारकाईनें पाहिला असतां हा स्वाभाविकपणा तो कसा साधतो तें समजूं लागतें. श्रेष्ठ नटाचें अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करणें हा अभिनयशिक्षणाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे.

तेव्हां नवशिक्या नटानें आपल्या हातांची ठेवण कशी ठेवावी, याचें सरळ उत्तर हें कीं, ते स्वभावतः ज्या स्थितींत असतात त्या स्थितींत— अंगाच्या दोन्ही बाजूंस लोंबत ठेवणें, हाच उत्तम मार्ग होय. (चित्र क्र. ४). अर्थात् तसे लोंबत ठेवले असतां त्यांत निर्जीवपणा येऊं न देण्याची खबरदारी घेणें आवश्यक असतें. परंतु तें अभ्यासानें साध्य होतें व जसजसा आत्मविश्वास वाढत जातो तशीतशी ती ठेवण अजाणतां साधत जाते. त्यासाठीं मुद्दाम प्रयत्न करावा लागत नाहीं. आपण कृत्रिमपणें हात सरळ ठेवण्याचा प्रयत्न करीत आहों, ही जाणीवच हळूहळू नष्ट होत गेली पाहिजे. ती जाणीव जोंपर्यंत आहे तोंपर्यंत आपल्याला तर अवघड-पणा वाटतोच, परंतु तो प्रेक्षकांच्याहि ध्यानांत यावयास वेळ लागत नाहीं. म्हणून या गोष्टीचा तालमीच्या वेळीं अभ्यास करावा. हातांचा अवघडपणा टाळण्यासाठीं नवीन नटाला रंगभूमीवरील खुर्च्या वगैरेंचा

आधार घ्यावयास कांहीं दिग्दर्शक सांगतात. परंतु हा अडचण टाळण्याचा तात्पुरता मार्ग झाला. ज्या नटाला अभिनयकला शिकावयाची आहे त्यानें या तात्पुरत्या उपायांचा अवलंब न करतां बाहूंचें स्थैर्य अभ्यासानेंच साध्य करण्याचा कटाक्ष ठेवावा. स्त्रियांच्या बाबतींत पुष्कळ वेळां ही अडचण टाळण्यासाठीं पदराशीं चाळा करीत राहण्याचा मार्ग सुचविण्यांत येतो. परंतु तो प्रकारहि गौणच मानावा लागेल. कारण पदराशीं चाळा करणें हें सुद्धां विशिष्ट मनोवृत्तीचें निदर्शक आहे. वाटेल त्या वेळीं स्त्री पदराशीं चाळा करीत नसते. आपल्या मुलाचा वध करण्यासाठीं आलेल्या बृंदावनासमोर धैर्यानें उभी असलेली वसुंधरा पदराशीं चाळा करीत उभी राहणार नाहीं. त्या वेळीं तिनें हात मोकळेच सोडले पाहिजेत असा आग्रह धरतां येणार नाहीं हें खरें; परंतु अशा प्रसंगीं स्त्री कशी उभी राहील याची कल्पना नटीनें (किंवा दिग्दर्शकानें) आपल्या मनाशीं बांधली पाहिजे व तदनुरूप हातांची ठेवण साधली पाहिजे. यासाठीं सूक्ष्म अवलोकनाची आवश्यकता असते. तात्पर्य, बाहु स्थिर ठेवण्याची ज्या ठिकाणीं आवश्यकता आहे त्या ठिकाणीं इतर पळवाटांचा आश्रय न न करितां अभ्यासानें तें साध्य करण्याचाच शिकाऊ नटानें प्रयत्न करावा हेंच इष्ट. आजूबाजूच्या वस्तूंशीं निरर्थक चाळा करीत बसल्यानें उलट असें होतें कीं, एखादे वेळीं खरोखर अर्थपूर्ण क्रिया दाखवावयाची असेल तर तितकी त्या क्रियेची परिणामकारकता नष्ट होते व तिचा अर्थ प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येत नाहीं.

केवळ बाहूंच्या स्थैर्याचा नव्हे तर एकंदरींत देहाच्या स्थिरपणाचा प्रश्न खरोखर चिंतनीय आहे. रंगभूमीवर ही 'स्थाणुवृत्ति' साधणें महाकठीण कर्म आहे. कित्येक नवशिक्या नटांना उभें राहून बोलतांना इकडेतिकडे डोलत राहण्याची संवय असते. याचा अर्थ असा कीं, त्यांना ही स्थाणुवृत्ति साधलेली नसते. स्वत्वाची अतिरिक्त जाणीव असलेल्या नटांना स्वस्थ बसणें अगर उभें राहणें अशक्य होऊन बसतें. हजारो प्रेक्षकांचे डोळे आपल्याकडे लागले आहेत ही जाणीव त्यांना अस्वस्थ करून सोडते. अशा परिस्थितींत स्थिरपणा कोठून साधणार ? प्रसिद्ध नट व दिग्दर्शक स्टॅनिस्लाव्ह्स्की यानें आपल्या विद्यार्थ्यांस यासंबंधीं एक प्रत्यक्ष प्रयोग

करून दाखविला होता. आपल्या शिष्यवर्गापैकीं एका विद्यार्थिनीस त्यानें रंगभूमीवर जाऊन बसण्यास सांगितलें. त्यांच्या अभ्यासक्रमांतील तो पहिला धडा होता. त्यामुळें ती विद्यार्थिनी अतिशय बावरून गेली. आधीं ती रंगभूमीवर जाण्यास तयार होईना. हो ना करितांकरितां तिला बळेंच तेथें नेऊन बसविण्यांत आलें. नंतर पडदा वर गेला. त्याबरोबर ती विद्यार्थिनी अधिकच गांगरून गेली. तिनें एकदां प्रेक्षकांकडे (अर्थात् वर्गातील विद्यार्थ्यांकडे) दृष्टि टाकली व लाजून खालीं मान घातली. काय करावें तें तिला समजेना. ती क्षणांत एका बाजूला वळून बसे, क्षणांत दुसऱ्या बाजूस वळे; मध्येंच प्रेक्षकांकडे चोरट्या नजरेनें पाही; मधूनच आपल्या कपड्यांवरच्या सुरकुत्या सारख्या करी; हा प्रकार कांहीं क्षणच टिकला. शेवटीं त्या मुलीनें दोन्ही हातांनीं आपलें तोंड झांकून घेतलें. तेव्हां स्टॅनिस्लाव्हस्की हंसून तिला म्हणाला, " बरं थांब, आतां मी तुझ्याबरोबर अभिनय करितों." असें म्हणून तो स्वतः तिच्याजवळ जाऊन उभा राहिला व खिशांतून एक लहानशी वही काढून जणूं कांहीं कांहींतरी शोधण्यासाठीं तो तिचीं पानें उलटूं लागला. ती विद्यार्थिनी एकाग्र चित्तानें त्याच्याकडे पाहत राहिली. थोड्या वेळानें तो तिला म्हणाला, "आतांचा तुझा अभिनय छान झाला." ती म्हणाली, "मीं अभिनय कुठें केला ? तुम्ही वहींत बघून मला कांहीं सूचना देणार आहांत अशी माझी कल्पना होती. म्हणून मी तुमच्याकडे पाहत होतें." तो म्हणाला, "होय, तोच तुझा अभिनय होता. त्यावेळीं तूं स्थिर बसलीस ना ? प्रेक्षकांबद्दलची सर्व जाणीव नष्ट होऊन तूं एकाग्रतेनें मजकडे पाहत राहिलीस. ही स्थिर एकाग्रता हाच अभिनय होय " आणि त्याचीच तो आधीं तिच्याकडून अपेक्षा करीत होता. पण त्या वेळीं तें तिला साधलें नाहीं, याचें कारण प्रेक्षकांसंबंधींची तिची अतिरिक्त जाणीव. यानंतर स्वतः स्टॅनिस्लाव्हस्कीनें याचें प्रात्यक्षिक करून दाखविलें. तो रंगभूमीवर जाऊन बसला व त्यानें गंभीरपणानें एकदां प्रेक्षकांकडे दृष्टि टाकली. नंतर हळूहळू त्याची दृष्टि एका बाजूस वळली. त्याबरोबर प्रेक्षकांच्याहि नजरा त्या बाजूस वळल्या. तो यत्किंचित् हालचाल करीत नव्हता. प्रेक्षकांच्या नजरा त्याच्या नजरेवर लागल्या होत्या व जणूं कांहीं ते त्याच्या मनाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न

करीत होते. उलट त्याच्या ठिकाणीं प्रेक्षकांच्या अस्तित्वाची यत्किंचित् जाणीव दिसली नाहीं. तो प्रेक्षकांसाठीं अभिनय करीत नव्हता, तरी प्रेक्षक त्याच्या अभिनयांत दंग झाले होते. या प्रयोगानें रंगभूमीवरील समरसता व स्थिरपणा काय असतो, तें त्याच्या विद्यार्थ्यांच्या मनावर पुरतेपणीं ठसलें.

आतांपर्यन्त जें विवेचन केलें तें ज्या वेळीं कोणतेहि विशिष्ट अंगविक्षेप करावयाचे नसतात त्या वेळीं बाहूंची ठेवण कशी असावी यासंबंधींचें झालें. यानंतर निरनिराळ्या प्रसंगीं, निरनिराळे भाव व्यक्त करण्यासाठीं जे अंगविक्षेप करावयाचे त्यांचा विचार करूं.

मागें सांगितलेंच आहे कीं, नाट्यांतील आशय व्यक्त करण्यासाठीं नटास केवळ भाषणावर अवलंबून राहून चालत नाहीं, तर त्यास अंग-विक्षेप व विशिष्ट क्रिया-उपक्रिया यांची जोड द्यावी लागते. हे अंगविक्षेप रोजच्या जीवनांतील अंगविक्षेपास अनुसरूनच केले जावे हें उघड आहे. परंतु रंगभूमि आणि व्यावहारिक जीवन यांतील भेद केव्हांहि दृष्टिआड होऊं देऊं नये. नाट्यांतील भाषणपद्धति ज्याप्रमाणें रोजच्या बोलण्यापेक्षां थोडी भिन्न असते, त्याप्रमाणें नाटकांतील अंगविक्षेपहि भिन्न असावयास पाहिजेत हें निराळें सांगावयास नको. रोजच्या व्यवहारांत दोन माणसें एकमेकांशीं बोलत असतांना एकमेकांजवळ उभीं असतात. त्यांना हळू व किंचित् अस्पष्ट बोललें असतांहि एकमेकांचें बोलणें सहज ऐकूं जातें व समजतें. तसेंच एकमेकांचे अंगविक्षेप अस्पष्ट असतांहि दिसतात. त्या ठिकाणीं तिसऱ्या माणसाचा संबंध येत नाहीं. रंगभूमीवर त्यांना पाहणारा व त्यांचें बोलणें ऐकणारा तिसरा पक्ष असतो. तो म्हणजे प्रेक्षकांचा. तो पक्ष त्यांच्यापासून थोड्याबहुत अंतरावर असतो. रंगभूमीवर वावरणाऱ्या व्यक्तींचें बोलणें, त्यांचे हावभाव, या तिसऱ्या पक्षाच्या स्पष्टपणें ध्यानांत येणें आवश्यक असतें. तसें झालें नाहीं तर नाट्याची यशस्विता त्या मानानें कमी होते. तेव्हां नाट्यांतील भाषणपद्धति, हावभाव व इतर क्रिया शक्य तितक्या स्पष्ट झाल्या पाहिजेत, हें ओघानेंच येतें. त्यामुळें नाट्यांत थोडाफार कृत्रिमतेचा अंश येतो आणि तो अपरिहार्य आहे. नाट्यांतील अंगविक्षेप प्रेक्षकांस स्पष्ट दिसावे व त्यांतील आशय त्यांच्या ध्यानांत

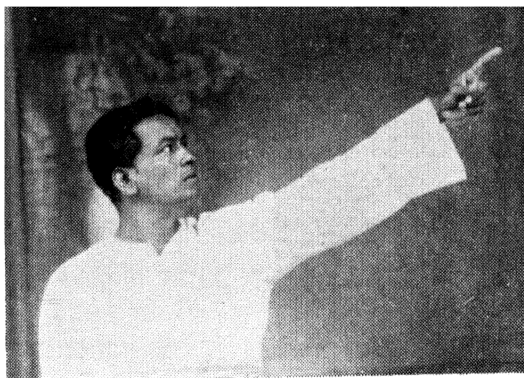
यावा यासाठीं ते शक्य तितके ठळक असावे. कित्येक वेळां ते थोडे अतिरंजित होत असतील, परंतु नाट्याचा मूळ हेतु साध्य करण्यासाठीं थोड्याशा अतिरंजनाचा धोका पत्करावा लागतो. " मोराला रम्य पिसारा । दिलि पिकास वाणी मधुरा । कुणिं बरें ? " हें गीत शाळकरी लहान मुलांना संमेलनप्रसंगीं साभिनय म्हणून दाखवावयास शिकवितांना प्रत्येक कल्पनेचे सूचक हावभाव करावयास शिकवितात. 'मोराला रम्य पिसारा' ही ओळ म्हणतांना हातांनीं पिसाऱ्याचा आकार दाखविण्याचा हावभाव करावयाचा. 'पिकाच्या मधुर वाणी' चा उल्लेख करतांना हाताची तर्जनी व अंगठा जुळवून सौंदर्यसूचक हावभाव करावयाचा, व 'कुणिं बरें ?' हा प्रश्न विचारतांना हातांनीं प्रश्नसूचक खूण करावयाची, अशी शिकवण त्यांस देण्यांत येते. ती प्रौढांस हास्यास्पद वाटत असली तरी तींतील हेतु प्रामुख्यानें वर सांगितल्याप्रमाणें आपला आशय समोर बसलेल्या सर्व प्रेक्षकांच्या ध्यानांत यावा हाच असतो. या उदाहरणांतील अंगविक्षेपांचा प्रकार अति ढोबळ व प्राथमिक स्वरूपाचा असला, तरी त्यांतील तत्त्व मात्र लक्षांत घ्यावयाचें आहे.

नाट्याच्या क्षेत्रांत रूढ झालेले कांहीं अंगविक्षेप सांकेतिक स्वरूपाचे म्हणतां येतील. 'नाट्याच्या क्षेत्रांत' असें म्हणण्याचें कारण असें कीं, नेहमींच्या व्यवहारांत ते आपण ठळकपणानें क्वचित् उपयोगांत आणतों. दूरची वस्तु पहावयाची असल्यास हाताच्या तळव्याचें भुंवयावर झांपण करणें, भीति व्यक्त करावयाची असल्यास गालांवर दोन्ही हात घट्ट दाबून ठेवणें, असह्य गोष्ट दर्शविण्यासाठीं दोन्ही कानशिलें हातांनीं दाबून धरणें, 'बोलूं नका' असें खुणेनें दाखवितांना नाकासमोर तर्जनी उभी धरणें, किंवा तसें करून तोंडानें शुः असा आवाज काढणें, अशा अनेक प्रकारांचा सांकेतिक अंगविक्षेपांत समावेश करतां येईल. हे अंगविक्षेप व्यवहारांत आपण योजीत असलों तरी ते तितके ठळकपणानें केले जात नाहींत. नाट्यांत ते ठळकपणें करावे लागतात. अशा अंगविक्षेपांबाबत एवढेंच सांगावयाचें कीं, सामान्यतः सांकेतिक गोष्टी नित्याच्या उपयोगानें शिळ्या वाटण्याचा संभव असतो. या न्यायानें हे अंगविक्षेपहि शिळे व अनाकर्षक वाटूं लागतात. म्हणून त्यांची योजना करतांना ते शक्य तितके स्वाभाविक

व सहजस्फूर्त दिसावे असा नटानें कटाक्ष ठेवावा. या सांकेतिक अंगविक्षेपांस भावसूचक अंगविक्षेप म्हणतां येईल.

यांशिवाय कांहीं दर्शक अंगविक्षेप असतात. एखादी वस्तु किंवा तिचा आकार दाखविण्यासाठीं त्यांची योजना करण्यांत येते. " तो पहा चंद्र " असें म्हणून चंद्राकडे बोट दाखविणें, तो चेंडूसारखा वाटोळा आहे, असें म्हणतांना हातांनीं चेंडूसारखा आकार दाखविणें, इत्यादि प्रकार यांत मोडतात. मात्र कोणत्याहि वस्तूकडे बोट दाखवितांना हात आपल्या अंगावरून आडवा घालूं नये. आपल्या डाव्या हाताकडील वस्तु दाखवावयाची झाल्यास डावा हात पुढें करावा. उजव्या हातानें ती वस्तु दाखविली असतां तो हात अंगावरून आडवा घालावा लागेल. तेंच उजव्या हाताकडील दिशेसंबंधीं लक्षांत ठेवावें. (चित्र क्र. ५-६-७). ' भाव-बंधनां ' तील धुंडिराज अण्णा किर्लोस्करांचें वर्णन करतांना " हा एकेक दंड " असे त्यांच्यासंबंधीं कौतुकाचे उद्‌गार काढतो. या तीन शब्दांत तसें पाहिलें तर दंडाचें प्रत्यक्ष वर्णन केलेलें नाहीं. तें दोन हातांनीं दंडाची जाडी दाखविणाऱ्या अंगविक्षेपानेंच करतां येईल. या ठिकाणीं हा दर्शक अंगविक्षेप आवश्यक आहे. नाटकांत कित्येक वेळां प्रथम पुरुषाचा तृतीय पुरुषी उल्लेख करण्याची पद्धत आहे. "हा दास तुझ्या सेवेस हजर आहे" असे स्वतःसंबंधीं उद्‌गार काढीत असतां स्वतःच्या छातीला हात लावण्याची पद्धत आहे. ती दर्शक अंगविक्षेपांतच मोडते.

कांहीं अंगविक्षेप क्रियासूचक असतात. विशिष्ट क्रियेचे सूचक उद्‌गार काढतांना ती क्रिया अंगविक्षेपांनीं दर्शविणें इष्ट असतें. " या संपत्तीवर लाथ मारून मी निघून जाईन " असे उद्‌गार काढतांना लाथ मारण्याचा अभिनय करणें नाट्यदृष्ट्या आवश्यक असतें. " मोडुनि दंडा फेंकुन देईन भिकार भगवीं वस्त्रें " हे ' सौभद्र ' नाटकांतील अर्जुनाचे उद्‌गार त्या त्या क्रियेच्या अंगविक्षेपांची जोड दिल्याशिवाय परिणामकारक वाटणार नाहींत. " मी वज्रमुष्टि करीन रिपुबल चूर्ण " हे " स्वयंवर " नाटकांतील उद्‌गार काढतांना कृष्णानें मुठी वळाव्या हें अपरिहार्यच असतें. ' पुण्यप्रभावां ' तील कंकणास किंकिणीला ऐकविण्यासाठीं पढविलेल्या

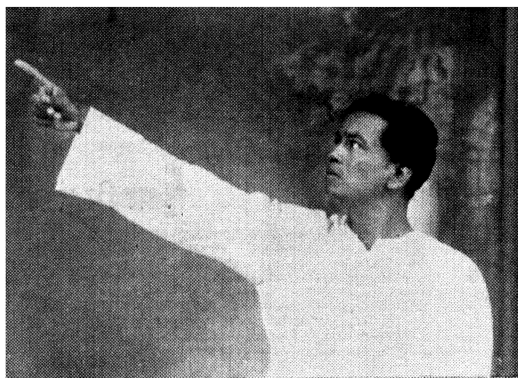


मुद्राभिनय

पृष्ठ ८८



पृष्ठ ८८



मुद्राभिनय

पृष्ठ ८८



पृष्ठ ८९

प्रेमपाठांत " एक गुडघा मोडून, एक हात छातीला लावून, दुसरा समोर नाचवून " करावयाचे निरनिराळे अंगविक्षेप प्रत्यक्ष सांगितले आहेत. तेव्हां ते तर टाळणें शक्यच नाहीं.

कोणत्याहि प्रकारचे अंगविक्षेप असोत, ते ठळकपणें व मोकळेपणानें करावयास पाहिजेत हें नवशिक्या नटानें नेहमीं ध्यानांत ठेवलें पाहिजे (चित्र क्र. ८). अनभ्यस्त नटाच्या अंगविक्षेपांत सामान्यतः एक प्रकारचा चोरटेपणा आढळून येतो. " चालता हो येथून " हे उद्गार काढतांना तो हात पुरता लांब करणार नाहीं, कोपराशीं हात मोडून तो चोरटा हस्तप्रक्षेप करील. हा चोरटेपणा काढून टाकण्याचा आधीं प्रयत्न केला पाहिजे. " तो पाहा केवढा मोठा तारा खळ्कन तुटून पडला " हें वाक्य उच्चारतांना भूपालानें हात पूर्णपणें लांबवून आकाशाकडे बोट न दाखवितां हात आंखडला तर भूपालाच्या भूमिकेंतील वजनदारपणाच नाहींसा होईल. "मी अशी गोष्ट कधींहि करणार नाहीं" हें वाक्य उच्चारतांना हातांनीं जो नकारार्थी हावभाव करावयाचा तो स्वच्छ व ठसठशीत व्हावयास पाहिजे. हाच हावभाव एखाद्या नाट्य अंगीं नसलेल्या नवीन नटानें केलेला पहावा, म्हणजे त्यांत किती चोरटेपणा येतो तें समजेल. कदाचित् या प्रकाराचें शब्दांनीं योग्य वर्णन करतां येणार नाहीं. परंतु अंगविक्षेपांतील चोरटेपणा म्हणजे काय तें नाट्यक्षेत्रांत थोडे दिवस वावरलेल्या व अनभ्यस्त नटांचा अभिनय पाहिलेल्या मनुष्याच्या सहज लक्षांत येईल. कसलेल्या नटाच्या अंगविक्षेपांत खांद्यापासून बोटापर्यंत सबंध बाहु मोकळा सोडल्यामुळें एक प्रकारचा स्वच्छपणा व ठसठशीतपणा येतो, तर नवशिक्या नटाचीं कोपरें अंगाला चिकटल्यासारखीं दिसतात. वस्तुतः प्रत्येक अंगविक्षेपाचे आदि, मध्य व अंत असे विभाग पाडतां येतात. आशीर्वाद द्यावयाचा हावभाव करतांना हात वर नेण्यापासून तो पुन्हां खालीं आणीपर्यन्त आपल्या बाहूस या तिन्ही अवस्थांतून जावें लागतें. या अवस्था अत्यंत सूक्ष्म स्वरूपाच्या असल्यामुळें त्या आपल्या सहजासहजीं ध्यानांत येत नाहींत. कित्येक वेळां आशीर्वाद देणारा हात वर नेतांना सावकाश व मोकळेपणानें नेईल, परंतु तो संपूर्णपणें वर

नेणार नाहीं आणि तेथून खालीं आणावयाचा, तर त्या वेळीं भलतीच घाई करील. अशा रीतीनें सबंध क्रियेमध्यें जर कालाचा समतोलपणा राहिला नाहीं, तर तो अंगविक्षेप बेढब दिसेल. 'कालाचा समतोलपणा' हा शब्दप्रयोग करतांना क्रियेच्या प्रत्येक अंगाला सारखा काल लागला पाहिजे असें म्हणावयाचें नाहीं, तर योग्य कालावधि लागावा, एवढेंच सुचवावयाचें आहे. वरील उदाहरणांत आशीर्वाद देतांना हात वर नेण्याच्या क्रियेपेक्षां तो खालीं आणण्याची क्रिया किंचित् जलद होईल हें खरें. परंतु त्यांतील कालावधींचें प्रमाण पाहूनच कोणत्याहि विशिष्ट अंगाच्या बाबतींत घाई होत आहे कीं काय तें तारतम्यानें ठरवावयाचें आहे. अंगविक्षेपांत मोकळेपणा आणिला म्हणजे हें तारतम्य आपोआपच साधतें. तात्पर्य, अंगविक्षेपांतील स्वच्छपणा व मोकळेपणा या गुणांची साधना नवाशिक्या नटानें कसोशीनें करण्याचा प्रयत्न करावा. चोरटेपणानें केलेले अंगविक्षेप बेढब दिसतात, इतकेंच नव्हे तर भावव्यक्तीस साहाय्य करणें हें जें त्यांचें प्रमुख उद्दिष्ट तेंहि साध्य होत नाहीं.

वरील उद्दिष्टास अनुलक्षून आणखी एक सूचना द्यावयाची ती अशी कीं, सामान्यतः उच्चारलेले शब्द व त्यांचे निदर्शक अंगविक्षेप यांचा योग्य काळमेळ जमला पाहिजे. साधारणपणें क्रियासूचक शब्द व अंगविक्षेप एकाच वेळीं व्हावयास पाहिजेत असें समजण्यांत येतें. परंतु कांहीं अपवादात्मक परिस्थिति सोडल्यास प्रत्यक्ष शब्दोच्चारांच्या क्षणभर आधीं अंगविक्षेप व्हावे हें योग्य. पुढें उच्चारल्या जाणाऱ्या शब्दांतील भाव अंगविक्षेपांनीं आधीं सुचविला गेला तर तें अधिक परिणामकारक होतें. "त्याला माझा नाइलाज आहे" हे शब्द उच्चारतांना किंचित् खांदे उडविण्याची प्रथा आहे. हा अंगविक्षेप प्रत्यक्ष शब्द उच्चारण्याच्या क्षणभर आधीं केला असतां अधिक कलात्मक दिसेल, व पुढील शब्दांतील भाव आधीं सुचविला जाऊन त्या शब्दांस वजन प्राप्त होईल. "नाहीं—तें शक्य नाहीं" हे शब्द उच्चारतांना—विशेषतः स्वगत भाषणांत—आधीं किंचित् नकारार्थी मान हलवून नंतर ते शब्द उच्चारले असतां अधिक परिणामकारक ठरतील. या उलट कित्येक अंगविक्षेप शब्दोच्चारानंतर

केले असतां बरे दिसतात. यासंबंधीं कांटेकोर नियम घालतां येणार नाहीं. परंतु शब्दोच्चार व अंगविक्षेप एकाच वेळीं करण्यापेक्षां थोडे पुढेंमागें केले असतां अधिक कलात्मक दिसतात, एवढेंच या ठिकाणीं सांगावयाचें आहे. सामान्यत: अभिनयाच्या क्षेत्रांत आधीं विचार, नंतर तदनुसार मुद्रा, नंतर अंगविक्षेप व शेवटीं शब्द असा क्रम मांडतां येईल. शेवटच्या दोन बाबींच्या स्थानाची क्वचित् अदलाबदल होईल एवढेंच.

अंगविक्षेपांसंबंधींच्या या निरनिराळ्या सूचना देतांना त्यांत कृत्रिमपणा येणार हें गृहीतच धरलें आहे. हा कृत्रिमपणा शक्य तितका कमी करण्या-बद्दल कटाक्ष ठेवावा हें निराळें सांगावयास नकोच. खरोखरी ती ती भावना नटाच्या मनांत उत्कटत्वानें उत्पन्न झाली म्हणजे त्या त्या भावनेचे निदर्शक असे अंगविक्षेप स्वाभाविकपणेंच केले जातात. नटाच्या अंतःकरणांत भावना उत्पन्नच झाली नाहीं तर वरवरचे नुसते पढविलेले अंगविक्षेप कितीहि निर्दोष झाले तरी ते प्रत्ययोत्पादक होत नाहींत, अर्थात् ती भावना प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत संक्रान्त करण्यास असमर्थ ठरतात. तेव्हां आधीं नटानें त्या भावनेशीं समरस होण्याचा प्रयत्न करणें हेंच इष्ट. त्याशिवाय अलीकडे अंगविक्षेप—विशेषतः भावसूचक अंगविक्षेप कमी करून त्यांचें कार्य मुद्राभिनयानें साधून घेण्याकडे अधिका-धिक कल होऊं लागला आहे. जुन्या ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांतील नट मोठ्या आवेशानें हातवारे करीत असत. ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांत सामाजिक नाटकांच्या मानानें एकंदरींतच कृत्रिमता व भडकपणा जास्त आढळतो. त्यांत अशा प्रकारचे भडक अंगविक्षेप थोडेफार खपून जातात. परंतु सामाजिक नाटकांत खरोखरी फारसे अंग-विक्षेप करण्याची आवश्यकता नसते. उगाच जोराजोरानें हातवारे करण्यापेक्षां केवळ सूचक अशा बारीकसारीक हालचालींची योजना केली असतां ती अधिक परिणामकारक होते.

'हॅम्लेट' नाटकांत शेक्सपिअरनें हॅम्लेटच्या तोंडून उगाच हातवारे करणाऱ्या नटांस उद्देशून दिलेल्या सूचना ध्यानांत ठेवण्यासारख्या आहेतः—

" Nor do not saw the air too much with your hand thus; but use all gently; for in the very torrent, tempest, and as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul, to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags......pray you, avoid it. "

कितीहि तीव्र स्वरूपाची भावना व्यक्त करावयाची असो, ती सौम्यपणानें व्यक्त करावी, उगाच जोराजोरानें हातवारे करून त्या भावनेच्या चिंधड्या उडवल्यासारखें करूं नये, असा त्याच्या म्हणण्याचा आशय आहे. यांत शेक्सपिअरनें संयम व सूचकता यांचाच उपदेश केला आहे. सूचकता हा कलेचा अत्यंत महत्त्वाचा गुणधर्म होय. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील वृंदावनाची भूमिका रा. नानासाहेब फाटक फार बहारीनें करितात. शेवटच्या अंकांत वसुंधरा वृंदावनास हार घालावयास येते, त्या वेळीं वृंदावनाच्या हृदयांत माजलेली खळबळ व्यक्त करितांना त्यांचा मुद्राभिनय तर उत्तम होतोच, परंतु हात व विशेषतः हाताचीं बोटें यांचा ते फार मार्मिक उपयोग करितात. जुन्या पिढींत नटवर्य गणपतराव जोशी यांची 'हॅम्लेट' नाटकांतील चंद्रसेनाची भूमिका अत्यंत गाजलेली होती. वेडाचें सोंग करणाऱ्या चंद्रसेनाची भूमिका वठवीत असतांना, तेहि हाताच्या बोटांच्या किती सूचक हालचाली करीत असत, हें जुन्या पिढींतिल नाट्यप्रेमी लोकांनीं पाहिलें असेल. गणपतराव जोशी यांच्या अंगविक्षेपांत मोठी सूक्ष्मता व मार्मिकता दिसून येत असे. पारिश्रमांची काटकसर हा सर्वच कलांच्या बाबतींत मोठा गुण मानला जातो. जर्मन नाटककार शिलर व शेक्सपिअर यांची तुलना करतांना एका टीकाकारानें असे उद्‌गार काढले आहेत कीं, शिलरला आपल्या नाटकांत मोठमोठे उत्पात दाखविल्याशिवाय परिणामकारकता साधतां येत नाहीं; तर शेक्सपिअर नुसता (ऑथेल्लो नाटकांत) रुमाल गळून पडल्याचें दाखवून प्रेक्षकांचीं अंत:करणें थरारून सोडतो. (Schiller has to burn a whole city in order to thrill us; Shakespeare drops a hand-kerchief and chills our blood!) रा. गणपतराव जोशी यांच्या-

संबंधीं श्री. केशवराव दाते यांनीं अशाच प्रकारचे उद्‌गार काढले आहेत. ते म्हणतात, "आम्ही चेहरा हलवून जो परिणाम करूं शकत नाहीं, तो गणपतराव नुसती ओठांची व बोटांची हालचाल करून घडवून आणीत." स्वतः केशवराव दाते 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकांतील मनोहराची भूमिका किती संयमानें व किती सूक्ष्मतेनें वठवितात हें आजहि अनेक लोकांनीं पाहिलें असेल. कोठेंहि भडकपणा नाहीं, हातवारे नाहींत, नाटकीपणा नाहीं, अथपासून इतिपर्यंत सूक्ष्मता, संयम व केवळ मुद्रेनें केलेली भावनाभिव्यक्ति, ह्या गुणांनीं दाते यांचा अभिनय कमालीचा परिणामकारक होतो. एकंदरींत अभिनयांतील नाटकीपणा (melodrama) आतां हळुहळू मागें पडत चालला आहे. अंगविक्षेपांचें कार्य शक्य तितकें मुद्राभिनयानें करण्याकडेच श्रेष्ठ नटांची प्रवृत्ति होत आहे. परंतु अंगविक्षेपांत संयम साधण्यासाठीं आधीं शब्दांस साहाय्य करणाऱ्या अंगविक्षेपांच्या चाकोरींतून जावें लागतें. अभ्यासानें त्यांत सफाई आल्यानंतर त्यांत संयम साधतो. ही पुढची प्रगत अवस्था होय. यासाठीं अंगविक्षेपांच्या विवेचनाचा या ठिकाणीं एवढा प्रपंच केला आहे.

नाट्य परिणामकारक होण्यासाठीं ज्याप्रमाणें भाषणास अंगविक्षेपांची जोड द्यावी लागते, त्याप्रमाणें कांहीं क्रिया व उपक्रिया यांचीहि जोड देणें इष्ट असतें. नाटकांतील कांहीं क्रिया प्रत्यक्ष स्वरूपाच्या असतात. म्हणजे लेखकानें नाटकांतील भाषणांत किंवा रंगसूचनांत त्या सुचविलेल्या असतात. 'दूरचे दिवे' या नाटकांत (अंक ३) बाबासाहेब सदानंदाच्या घरीं येतात, तेव्हां तो बाहेर जाण्याच्या गडबडींत असल्याचें सोंग करीत असतो. बाबासाहेबांस बसावयास सांगण्याचेंहि त्याला भान राहत नाहीं. तेव्हां बाबासाहेब रागावून त्याला "ती खुर्ची जरा पुढें करा" असा हुकूम फर्मावतात. त्याबरोबर तो लगबगीनें खुर्ची पुढें करतो. पुढें बाबासाहेब म्हणतात, "हा माझा ओव्हरकोट काढा पाहूं" तेव्हां तोहि आज्ञाधारकपणा दाखविण्यासाठीं लगबगीनें त्यांचा ओव्हरकोट काढावयास मदत करितो. या ठिकाणीं या दोन्ही क्रिया प्रत्यक्ष भाषणांतच सांगितलेल्या आहेत व त्या दोन्ही व्यक्तींच्या स्वभावदर्शनास साहाय्य करणाऱ्या

आहेत. त्या ठिकाणीं लेखकानें त्या भाषणांत घातल्या नसल्या तरी नटानें आपणहून त्या करणें इष्ट ठरलें असतें. ' पुण्यप्रभाव ' नाटकांत (अंक १ प्र. ३) किंकिणीला आपलें शौर्य दाखवितांना नूपुर म्हणतो, " आमच्या घराण्यांतहि शौर्य कांहीं कमी नाहीं. मी आजवर एखाद्या लढाईवर गेलों नाहीं म्हणून. ही बघितलीस तरवार ! दाखवूं दोन पट्टयाचे हात करून ! " या ठिकाणीं पट्टयाचे हात करून दाखविण्याचा उल्लेख आहे. नटानें नूपुराच्या स्वभावचित्रणास अनुसरून या ठिकाणीं पट्टयाचे हात करून दाखविण्याची क्रिया केली पाहिजे. त्यावेळीं नूपुरानें जरा वेडेवांकडे पट्टे फिरवून शेवटीं तिच्यावर वार केल्यासारखें करावें म्हणजे विनोद निर्माण होईल. त्यायोगानें किंकिणीलाहि जरा अंग चोरल्यासारखें करावें लागेल व तिच्या पुढील उद्गारांस (" तलवारीचे हात शत्रूपुढें करून दाखवायचे असतात, बायकांपुढें नाहीं.") उठाव येईल. या ठिकाणीं नूपुर व किंकिणी या दोघांनीं करावयाच्या क्रिया लेखकानें रंगसूचनांमध्यें सांगितल्या नाहींत. परंतु परिणामसिद्धीसाठीं त्या नटांनीं कराव्या हें इष्ट होय.

' दूरचे दिवे ' या नाटकांतील आणखी एक उदाहरण घेऊं. तिसऱ्या अंकांत विश्रामाच्या रहस्यासंबंधींचें पत्र तारामतीजवळून सदानंद शिताफीनें काढून घेतो, व तें जाळून टाकून आपल्या मित्राच्या गतपातकासंबंधीं पुरावा नष्ट करून टाकतो, असा प्रसंग आहे. मित्राची सुटका केल्याच्या आनंदांत सदानंद सिगारेट पेटवतो असें लेखकानें रंगसूचनेंत म्हटलें आहे. त्या ठिकाणीं दिग्दर्शकास आपल्या कल्पनेनें एक परिणामकारक क्रिया घालतां येण्यासारखी आहे. काडीनें सिगारेट पेटविण्यापेक्षां तोंडांत सिगारेट ठेवून आर्धी त्या पत्राला काडी लावून पेटत्या पत्रानेंच सिगारेट पेटविली असतां तें अधिक परिणामकारक होईल. त्यायोगानें तारामतीवर विजय मिळविल्याचें दाखवितां येईल व तिला किंचित् चिडविल्यासारखें होऊन थोडासा विनोदहि निर्माण करतां येईल.

स्टॅन्ले हूटन याच्या The Dear Departed या नाटिकेचें श्री. माधव मनोहर यांनीं ' आजोबांच्या मुली ' या नांवानें रूपांतर केलें आहे.

या नाटिकेचा प्रयोग बसवितांना आलेला एक अनुभव नमूद करतों. आजोबा मेल्याचें ऐकून त्यांच्या और्ध्वदेहिकाची तयारी करण्यासाठीं कांहीं लोक जातात. ते सर्व सामान घेऊन परत येतात तों त्यांना 'मेलेले' आजोबा घरांतील मंडळींशीं गप्पा मारीत बसलेले आढळतात. त्याबरोबर त्यांना आश्चर्याचा प्रचंड धक्का बसतो. इथें नाटिका संपते. केवळ आश्चर्य-चकित होऊन लोक स्वस्थ उभे राहिलेले दाखवून शेवटचा पडदा पाडला असतां नाटकाचा शेवट परिणामकारक झाल्यासारखा वाटेना. नट अननु-भवी असल्यामुळें त्यांना तें जमलें नसेल, हें शक्य आहे. म्हणून या अखेरच्या दृश्यांत रंग भरण्यासाठीं त्या लोकांपैकीं एकानें मटकन् जमिनीवर बसावें, एकानें मागच्या मागें दुसऱ्याच्या अंगावर कोसळावें, अशी योजना केली. त्याबरोबर इष्ट तो परिणाम झाला. नाटकाच्या अखेरीस एखादा प्रक्षोभक प्रसंग नसेल तर प्रेक्षकांस नाटक अर्धवट कुठें तरी संपल्यासारखें वाटतें. प्रक्षोभक प्रसंगाचा अर्थ वरील उदाहरणांतल्याप्रमाणें धडपडीचा प्रसंग असाच घेण्याचें कारण नाहीं. प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेणारी कांहीं तरी भावनात्मक खळबळ त्यांतून प्रतीत झाली पाहिजे, एवढाच त्याचा अर्थ आहे.

मार्मिक क्रियेचें एक प्रत्यक्ष पाहिलेलें उदाहरण सांगतों. 'एकच प्याला' या नाटकाच्या एका प्रयोगांत तळीरामाची भूमिका श्री. चित्त-रंजन कोल्हटकर यांनीं केली होती. अंक ३ प्रवेश ४ मध्यें तळीराम सुधाकराच्या पायाशीं बसून रामलाल व सिंधु यांजसंबंधीं त्याचें मन कलुषित करीत असतो व एकीकडे कोचावर बसलेल्या सुधाकराचे पाय चेपीत असतो. पाय चेपतां चेपतां दारुड्या तळीराम अनवधानानें सुधाकराच्या पायाजवळ असलेला कोचाचा पायच चेपूं लागतो. अशी क्रिया श्री. कोल्हटकरांनीं केल्यामुळें प्रेक्षकांत हंशा तर पिकलाच, पण तळीरामाच्या व्यक्तित्वावर त्या साध्या क्रियेनें प्रकाश टाकला. अशी एखादी लहानशीच क्रिया नाटकांत रंग भरूं शकते.

अशा अनेक परिणामकारक क्रियांचीं उदाहरणें देतां येतील. नाटक-कारानें त्यांचा प्रत्यक्ष उल्लेख केला नसेल तर दिग्दर्शकानें कल्पकता लढवून

त्या शोधून बसविल्या पाहिजेत. नाटककार कथानकाच्या सांगाड्यास नाटकरूपी डौलदार शरीर प्राप्त करून देऊन नटांपुढें ठेवीत असतो. त्या शरीरावर आभूषणें चढवून शोभा आणण्याचें कार्य दिग्दर्शक व नट यांस करावें लागतें. हीं आभूषणें म्हणजेच अशा विविध क्रिया होत. या क्रिया परिणामकारक होण्यासाठीं त्यांत थोडाफार भडक रंग भरावा लागला तरी हरकत नाहीं. परंतु त्या प्रेक्षकांस स्वच्छ दिसल्या पाहिजेत. त्यांत वाजवीपेक्षां जास्त नाटकीपणा येऊं न देण्याची खबरदारी घेतली म्हणजे झालें.

या क्रियांपेक्षां किंचित् अधिक सूक्ष्म अशा कांहीं उपक्रियांचीहि अभिनयास जोड देणें इष्ट असतें. यांस इंग्रजींत by-play म्हणतात. अभिनय करीत असतांना कांहीं क्रिया मनुष्य स्वाभाविकपणेंच करीत असतो. अनुभवी नटाच्या त्या अंगवळणीं पडलेल्या असतात. त्यांस त्या शिकवाव्या लागत नाहींत. मागें अंगविक्षेपांचा विचार करतांना ज्या भावसूचक अंगविक्षेपांचा उल्लेख केला आहे, त्यांशीं उपक्रियांचें पुष्कळ सादृश्य आहे. एवढेंच कीं, पहिल्या प्रकारांत केवळ विशिष्ट अंगविक्षेपच करावयाचा असतो व दुसऱ्यांत कांहींतरी क्षुल्लक कां होईना, क्रिया किंवा हालचाल करावयाची असते. ‘ दूरचे दिवे ’ या नाटकांतील (अंक ४) पुष्पा सदानंदाच्या विवाहविषयक मागणीस होकार देते, त्या वेळीं ‘ पुष्पपात्रांतील फुलांशीं खेळत ’ खालीं मान घालून उत्तर देते. या ठिकाणीं खालीं मान घालणें हा भावसूचक अंगविक्षेप झाला, व पुष्पपात्रांतील फुलांशीं चाळा करीत राहणें ही उपक्रिया झाली. दोहोंचा उद्देश एकच–विशिष्ट भावना (त्या ठिकाणीं लज्जेची) व्यक्त करणें, हा होय. ‘ भावबंधन ’ नाटकांत (अंक २ प्र. १) घनश्याम धनेश्वरपंतांस पुन्हां लग्न करण्यासंबंधींची सूचना देत असतो, त्यावेळीं तो अतिशय जपून, हळूहळू तो विषय त्यांजजवळ काढतो. ‘ घरांत कुणी वडील माणूस नाहीं, तें आणायला पाहिजे ’ हें वाक्य उच्चारीत असतां तो त्यांच्या टेबलावरचे कागद उगाचच नीट लावीत असल्याचें सोंग करतो. यांत त्या वेळच्या त्याच्या मनोवृत्तीवर व एकंदरींत त्याच्या स्वभाव-

वैशिष्ट्यावर चांगला प्रकाश पडतो. या उपक्रियेची सूचना लेखकानें नाटकांत दिलेली नाहीं. परंतु दिग्दर्शकानें आपणहून अशा उपक्रियेची योजना करावयाची असते. विशिष्ट प्रकारच्या हालचालीनेंहि एखादी परिणामकारक उपक्रिया साधतां येते याचें एक उदाहरण त्याच नाटकांतून देतां येईल. पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत घनःश्यामाच्या मागणीला उत्तर देतांना "तुम्ही मालतीलाच विचारून तिची संमति घ्या. तिची भेट घ्यायला आम्ही तुम्हाला घरीं नेतों." अशा आशयाचे उद्‌गार धुंडिराज काढतो. यानंतरहि धुंडिराजाचें थोडें भाषण शिल्लक असतें. परंतु त्या वेळीं धुंडिराजानें चालूं लागावें. प्रेक्षकांस वाटतें कीं, दोघांचें बोलणें संपून आतां प्रवेश संपला. परंतु दोनतीन पावलें चालून धुंडिराजानें पुन्हां मागें वळावें व "आमच्या हिर्चीसुद्धां संमति घ्यायला नको. आमची ही आहे जरा छांदिष्ट......" हें पुढील वाक्य उच्चारीत पुन्हां स्टेजच्या मध्यावर यावें. मागोमाग जाणाऱ्या घनःश्यामानें मोहरा न फिरवतां तसेंच एक एक पाऊल मागें यावें. आपल्या बायकोसंबंधींचें पुराण आटोपल्यावर धुंडिराजानें त्याला "चला तुम्ही आधीं" असें म्हणून पुन्हां चालूं लागावें. चार पावलें चालून गेल्यावर "फार बोलणें आणि तेंहि म्हटलें म्हणजे बोलण्यानें बोलणें वाढविणें ठीक नाहीं." या वाक्याच्या वेळीं पुन्हां तोच परतण्याचा प्रकार करावा आणि शेवटीं "चला म्हणजे एकदम चलाच" या वाक्याच्या वेळीं निष्क्रमण करावें. या उपक्रियेमुळें उत्कृष्ट विनोद निर्माण होतोच, शिवाय धुंडिराजाचा बडबड्या व विसरभोळा स्वभाव त्यांतून व्यक्त होतो.

मुलांना आईबापांजवळ कांहीं मागावयाचें असेल तर तीं त्यांच्याशीं कशा लाड्यागोड्या लावतात, हें ज्यानें लक्षपूर्वक पाहिलें असेल, त्याला अत्रेकृत 'कवडीचुंबक' नाटकांतील पुढील प्रसंगाच्या वेळीं कोणते अंगविक्षेप व उपक्रिया करतां येण्यासारख्या आहेत तें ध्यानांत येईल. चंदन व गुलाब हीं बहीणभावंडें आपापल्या प्रेमप्रकरणासंबंधीं, अर्थात् आपापल्या इच्छित विवाहाबद्दल, आपल्या कवडीचुंबक बापाजवळ हळूच विषय काढीत असतात. त्या वेळच्या त्यांचीं वाक्यें पुढीलप्रमाणें आहेत:—

गुलाबः—आम्हांला किनई बाबा, एका महत्त्वाच्या विषयावर तुमच्याशीं बोलायचं आहे.

चंदनः—आम्ही तुमच्याशीं (हळूच गुलाबला) तूं बोलतेस का मी बोलूं ? मी नाहीं बोलत. तूंच बोललेलं बरं !

गुलाबः—आम्ही किनई बाबा, लग्न या विषयावर तुमच्याशीं बोलणार आहोंत.

हीं दोनतीन वाक्यें उच्चारतांना दोघांनींहि बावरेपणानें हात चोळीत उभें राहण्याचा अंगविक्षेप करावा. शेवटच्या वाक्यानंतर प्रत्युत्तरात्मक उपक्रिया म्हणून चंदनानेंहि जरा बुजरेपणानें व अस्पष्टपणें "हो, लग्न या विषयावर" असे शब्द उच्चारावे. ते शब्द नाटककारानें घातले नसले तरी ते शब्द एक परिणामकारक उपक्रियेच्या स्वरूपाचे ठरतील. हात चोळीत उभें राहण्याच्या अंगविक्षेपाऐवजीं दुसरीहि उपक्रिया त्या ठिकाणीं योजतां येईल. बापाजवळ लग्नाचा विषय काढतांना गुलाबनें बापाच्या अगदीं जवळ उभें राहून लाडिकपणानें त्याच्या खांद्यावर बोटांनीं उगाचच कांहीं तरी आकृति काढीत राहावें. त्यानेंहि लाडीगोडी लावण्याचा आशय आणतां येईल.

श्री. पु. ल. देशपांडे यांच्या 'अंमलदार' नाटकांत सर्जेरावाची भूमिका श्री. देशपांडे स्वतः करितात. दुसऱ्या अंकांत सर्जेरावाच्या स्वगत भाषणाचे वेळीं त्यांनीं एक उत्कृष्ट उपक्रिया योजल्याचें आठवतें. श्री. औंधकरांच्या 'बेबंदशाही'तील संभाजीच्या भाषणाची त्या ठिकाणीं विडंबनात्मक योजना केली आहे. "सृष्टीची उलथापालथ तर झाली नाहीं ना ? मुंग्यांनीं मेरु पर्वत तर गिळला नाहीं ना ... ..." इत्यादि भाषणाचा भाग म्हणतांना त्यांतील नाटकीपणा (melodrama) चें विडंबन करण्यासाठीं श्री. देशपांडे जणूं कांहीं आपण प्राप्त स्थितीचा मोठ्या गंभीरपणानें विचार करीत आहों, अशा थाटानें तळहात गालावर टेकून कोपर खुर्चीच्या हातावर टेकून बसतात. परंतु कोपर खुर्चीच्या हाताच्या टोकावर टेकतांना तें खसकन् सरकून खालीं गेल्यासारखें करितात. विडंबनाच्या विनोदांत या उपक्रियेमुळें भर पडून प्रेक्षकांत एकच

हंशा उसळतो. क्षुल्लक गोष्ट दिसते. परंतु ती किती परिणामकारक होते तें प्रत्यक्षच पाहिल्यानें समजेल.

आणखी एका मार्मिक उपक्रियेचा उल्लेख करावासा वाटतो. त्यानेंहि सूक्ष्म विनोद निर्माण होतो. आपण एखादी गोष्ट अनवधानानें चटकन् करून जातों, आणि दुसऱ्याच क्षणीं चूक ध्यानांत येऊन ती सुधारून घेण्याचा प्रयत्न करतों. त्या वेळीं वस्तुस्थिति किंचित् उशीरां ध्यानांत आल्यामुळें आपला जो गोंधळ होतो त्या योगानें हास्य निर्माण होतें. या प्रकारास इंग्रजींत (delayed realisation) म्हणतात. आपण त्यास 'विलंबित प्रतीति' असें नांव देऊं. हा प्रकार प्रत्यक्ष उदाहरणांनीं अधिक स्पष्ट होईल. ' अंमलदार ' नाटकाच्या सुरुवातीस हंगामी कलेक्टर ढेरे, जज्ज, हेडमास्तर, डॉक्टर, पोस्टमास्तर वगैरे मंडळी अंमलदार येणार या बातमीनें गांगरून गेलेली असतात. त्या वेळचें ढेरेसाहेबांचें भाषण पाहा.

ढेरे:—आपल्याला काय......कर नाहीं त्याला डर कशाची ! मास्तर, (हेडमास्तर पुढें येतात) तुम्ही नाहीं हो–पोस्टमास्तर. मास्तर, जरा इकडे या. मला वाटतं आमच्या हितशत्रूंनीं कांहीं कारण नसतांना दिल्लीला सेन्ट्रल गव्हर्नमेन्टकडे......इ.

या ठिकाणीं पोस्टमास्तरांऐवजीं आपल्यालाच बोलावलें असें समजून हेडमास्तर पुढें येतात. त्यांना पाहून लागलींच " तुम्ही नाहीं हो–पोस्टमास्तर " हें वाक्य उच्चारण्याऐवजीं अनवधानानें पोस्टमास्तरच पुढें आले आहेत असें समजून त्यांना उद्देशून ढेरे यांनीं " मला वाटतं आमच्या हितशत्रूंनीं......" हें वाक्य उच्चारावयास सुरुवात करावी. दोनचार शब्द उच्चारल्यानंतर आपली चूक ध्यानांत आल्यामुळें जरा चमकल्यासारखें करून मग " तुम्ही नाहीं हो–पोस्टमास्तर " असें म्हणून हेडमास्तरांना बाजूला सारावें. या योगानें उत्कृष्ट विनोद निर्माण होईल. दुसरें एक उदाहरण ' दूरचे दिवे ' या नाटकांतून देतां येईल. पहिल्या अंकाच्या सुरुवातीस विश्रामच्या घरीं त्याची स्नेहीमंडळी मेजवानीसाठीं जमलेली असतांना सरदार टेंबे यांचा परिचय करून देतेवेळचा प्रसंग आहे.

पुष्पा:—यांचं संस्थान आहे बेळगांवच्या बाजूला. तसें संस्थान म्हणतां येणार नाहीं. जहागिरींतच जमा आहे.

सरदार:—हो, पण तशी जहागीरहि म्हणतां येणार नाहीं. खरं म्हणजे संस्थानच म्हणायला हवं. पण हे नकाशे लिहिणारे लोक मोठे उर्मट असतात.

या ठिकाणीं "जहागिरींतच जमा आहे" या पुष्पाच्या वाक्याला 'हो' म्हणून सरदारसाहेबांनीं अनवधानानें दुजोरा दिल्यासारखें दाखवावें व दुसऱ्याच क्षणीं चूक ध्यानांत येऊन जरा चमकल्यासारखें करून चूक सुधारण्यासाठीं "अं–नाहीं, पण तशी जहागीरहि म्हणतां येणार नाहीं" हें वाक्य उच्चारावें. त्यानें विनोद निर्माण होईल. आणखी एक उदाहरण घेऊं. श्री. रांगणेकर यांच्या 'कोणे एके काळीं' या नाटकाच्या पहिल्या अंकांतील अंबू, कल्याणी व हणमंतराव यांचा पुढील संवाद पाहा.

अंबू:—मग मघा बऱ्या म्हणालांत कीं आल्याबरोबर विचारायला हवं त्याला 'अशी भांडवलशाही केव्हांपासून करायला लागलास?'

कल्याणी:—मग? बरोबरच आहे. दुसऱ्याची मुलगी बळकावून स्वतःची मालमत्ता म्हणून वापरणं, ही भांडवलशाही नाहीं? का हो भाऊकाका?

हणमंत: माझं नांवहि तुला माहीत दिसतं.

या ठिकाणीं आपलें घरचें नांव कल्याणीस माहीत आहे हें पाहून हणमंतराव चपापतो असें दाखवावयाचें आहे. परंतु विनोद निर्माण करण्यासाठीं वरील उपक्रियेची योजना करतां येईल. अंबू व कल्याणी यांचें बोलणें चालू असतांना हणमंतराव चहा पीत असतो. कल्याणीनें एकदम "का हो भाऊकाका?" म्हणून विचारल्याबरोबर अनवधानानें त्यांनीं हो म्हणून तिच्या प्रश्नास उत्तर द्यावें. नंतर क्षणभरानें "आपलें नांव हिला कसें कळलें?" हा विचार मनांत येऊन किंचित् चमकल्या-सारखें करून मग "ऑ–माझं नांवहि तुला माहीत दिसतं" असें म्हणावें. असें केल्यानें हास्य उत्पन्न होईल. अनवधानानें केलेली चूक किंचित् उशीरां ध्यानांत येऊन आधीं केलेली कृति निस्तरण्याचा प्रयत्न करितांना

जो गोंधळ उडतो तो अशा प्रकारच्या विनोदाच्या मुळाशीं असतो. केवळ शब्दांनीं वर्णन करून या प्रकाराची परिणामकारकता दाखवितां येणार नाहीं. प्रत्यक्ष नाट्य पाहिल्यानेंच त्याची यथार्थ कल्पना येऊं शकेल. अर्थात् या उपक्रियेची योजना करितांना नटाला एखादद्दुसरा शब्द आपल्या पदरचा घालावा लागेल, किंवा 'अंमलदार' नाटकांतील वर दाखविलेल्या उदाहरणाप्रमाणें मूळच्या भाषणांत किंचित् फरक करावा लागेल. परंतु परिणामसिद्धीसाठीं तेवढें स्वातंत्र्य नटास देणें अयोग्य ठरणार नाहीं.

साधी सिगारेट किंवा विडी ओढण्याची क्रिया योग्य समयानुसार केली असतां किती तरी अर्थपूर्ण होऊं शकते. 'सोन्याचा कळस' या नाटकांत (अंक ३ प्र. ३) मजुरांचें शिष्टमंडळ घेऊन बाबा शिगवण गिरणी-मालकांस भेटावयास जातो. त्या वेळीं मालकांच्या शेजारीं ऐटींत खुर्चीवर बसलेला बाबा त्यांच्यासमोर विडी ओढूं लागतो, असें दाखविलें तर त्या योगानें शिष्ट लोकांत वावरण्याची संवय नसलेल्या मजुराचा असंस्कृतपणा तर दर्शविला जातोच, परंतु अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे बाबा शिगवणाची निर्भय व बेफिकीर वृत्ति व्यक्त होते.

अशा रीतीनें भाषणास विविध अंगविक्षेपांबरोबर मार्मिक क्रिया-उपक्रियांची जोड दिली असतां नाट्यास उठावदारपणा येतो. नाट्यांत केवळ विविधता उत्पन्न करणें हा त्यांचा हेतु असतां कामा नये, तर त्या योगानें व्यक्तिदर्शनास उठाव मिळाला पाहिजे, किंवा प्रसंगांत रंग भरला पाहिजे. या हेतूनेंच विविध क्रिया-उपक्रियांची योजना करावी. दिग्दर्शकाच्या कल्पकतेची येथें कसोटी लागते. नाटक बसवीत असतां दिग्दर्शक व नट यांनीं अशा मार्मिक व अर्थपूर्ण क्रिया-उपक्रियांचा अखंड शोध करीत असावें. उत्तान अंगविक्षेपांपेक्षां अशा मार्मिक क्रिया-उपक्रिया अधिक सूचक असतात. अंगविक्षेपांत उत्तानपणा किंवा अवास्तव नाटकीपणा येऊं न देण्याची खबरदारी घेणें आवश्यक आहे, हें मागें सांगितलेंच आहे. नाटकांत प्रेक्षक रंगभूमीपासून थोड्याफार अंतरावर असल्यामुळें नाट्याचें मर्म सर्व प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येण्यासाठीं अंगविक्षेप स्पष्ट असावे,

परंतु फार भडक नसावे. वास्तविक चित्रपटांप्रमाणें जवळून छायाचित्रें (close-up) घेण्याची सोय असली तर खरोखरी कित्येक अंगविक्षेपांचें काम केवळ मुद्राभिनयानें भागवून घेतां येईल. तरी पण सर्वच अंगविक्षेपांचें काम मुद्राभिनयानें होत नाहीं. तेव्हां अंगविक्षेपांचें महत्त्व कमी मानण्याचें मुळींच कारण नाहीं. विशेषतः नवशिक्या नटांस त्यासंबंधींचें व्यवस्थित शिक्षण देणें फार आवश्यक आहे. अभ्यासू नटांनीं पुढें दिलेल्या कांहीं प्रसंगीं कशा प्रकारचे अंगविक्षेप व उपक्रिया करावयाच्या याचें प्रात्यक्षिक तज्ज्ञांसमोर करून पाहावें.

(१) तुमच्या डोक्यावर प्रहार करण्यासाठीं एखाद्या व्यक्तीनें काठी उगारली आहे व तुम्ही आपणांस वांचविण्याचा प्रयत्न करीत आहांत.

(२) तुम्हांला मारण्याची धमकी देणारासमोर ‘ पाहूं बरं, मार कसा मारतोस तें ’ असें म्हणून तुम्ही धैर्यानें उभे राहतां.

(३) एखादी भयंकर बातमी अनपेक्षितपणें कानीं पडल्यामुळें तुम्ही कपाळाला हात लावून मटकन् खालीं बसतां.

(४) तुमचा उपमर्द करणाऱ्या मुलाला उद्देशून “ आतां जास्त बोलशील तर थोबाड रंगवीन ” असे तुम्ही उद्‌गार काढतां.

(५) तुमच्या वर्तनानें तुमच्यावर रागावलेली तरुण स्त्री तुम्हांस म्हणते, “ पण यामुळें आपली दोघांची बेअब्रू होईल, त्याचें काय ? ” तुम्ही निलाजरेपणानें उत्तर देतां, “ होईल कदाचित्, त्याला मी काय करणार ? ”

(६) एक स्त्री आपला उपमर्द करणाऱ्या माणसाला उद्देशून “ मेल्या, जा, तुझं तळपट होईल. ” असे उद्‌गार काढते. (स्त्रियांसाठीं)

(७) अत्यंत अस्वस्थ मनःस्थितींत तुम्ही खुर्चीवर बसल्या बसल्या वर्तमानपत्र चाळण्याचा प्रयत्न करीत आहांत.

(८) तुमच्या घरीं आलेल्या दोनतीन थोर माणसांचें स्वागत करून त्यांस तुम्ही बसावयास सांगतां.

(९) तुम्हीं केलेल्या चुकांबद्दल तुमचा वरिष्ठ अधिकारी तुमची

हजेरी घेत असतांना तुम्ही ओशाळे झालां आहांत, परंतु कसेंतरी आपलें लंगडें समर्थन करण्याचा प्रयत्न करीत आहांत.

(१०) तुम्ही भीतभीत वाटेनें जात असतांना अचानक पाठीमागून "कोण आहे तिकडे ?" असें दरडावणीचे शब्द ऐकूं येतात व तुम्ही अतिशय दचकतां.

(११) तुम्ही एखाद्याला भेटावयास त्याच्या घरीं जात आहांत. त्याच्या घरांत पाऊल टाकल्याबरोबर त्याचा भला मोठा कुत्रा मोठ-मोठ्यानें भुंकत तुमच्यासमोर येतो. तुमची घाबरगुंडी उडते. (विनोदपूर्ण अभिनय करावा.)

(१२) एखादा मनुष्य तुम्हांस अनिष्ट गोष्ट करावयास सांगत असतां तुम्ही निष्ठापूर्वक त्यास उत्तर देतां कीं, "मी कालत्रयीं असलें पाप करणार नाहीं."

(१३) दोन परस्परविरोधी प्रकारांस उद्देशून "हें चित्र पाहा आणि तें चित्र पाहा." असे तुम्ही उद्गार काढतां.

(१४) तुमच्या संकटप्रसंगीं सहानुभूति दाखविणाऱ्या मित्रास तुम्ही निराशेनें म्हणतां, "काय नशिबांत असेल तें होईल."

(१५) आपल्या नवऱ्याशीं वाद घालीत असतां एक कर्कशा त्याला म्हणते, "काय पराक्रम करणार ते दिसतंच आहे. दिवे ओवाळा दिवे." (स्त्रियांसाठीं.)

वरील प्रसंगीं करावयाचे अंगविक्षेप कठीण आहेत असें नाहीं. ते सर्वांसच परिचित आहेत. परंतु नाट्य करीत असतां त्या वेळीं हे अंग-विक्षेप करणें पुष्कळांस जमत नाहीं. ते नीट स्वच्छ होतात कीं नाहीं हें तज्ज्ञांसमोर केल्यानें समजेल. एवढ्यासाठीं अभ्यासू नटांना ते करून पाहण्याची शिफारस केली आहे.

---

*

८. नाट्यांतील रसाविष्कार व मुद्राभिनय

भरतानें आपल्या नाट्यशास्त्रांत रसांसंबंधीं जी चर्चा केली आहे ती प्रामुख्यानें नाट्यास अनुलक्षून केलेली आहे. "विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगानें रसनिष्पत्ति होते." असा त्याचा सिद्धान्त आहे. या सूत्रांतील विभाव हे नटाच्या मनांतील भावनाजागृतीस कारणीभूत होणाऱ्या पात्रांचे व भोंवतालच्या परिस्थितींचे निदर्शक मानले आहेत, व अनुभाव हे भावनाजागृतीची नटाच्या शरीरावर होणारी प्रतिक्रिया दर्शवितात. व्यभिचारी भाव हे मुख्य रसाच्या उत्पत्तीस साहाय्यभूत होणारे गौण भाव होत. या ठिकाणीं आपणांस भरतकृत रसचर्चेचा विचार करावयाचा नाहीं, तर नटाच्या मनांतील भावनाजागृति दर्शविणारे जे अनुभाव त्यांचा प्रामुख्यानें विचार करावयाचा आहे. हे अनुभाव मुख्यत: अंगविक्षेप व मुद्राभिनय या दोन अंगांनीं व्यक्त होत असतात. अंगविक्षेपांचा विचार मागील प्रकरणांत केलाच आहे. या प्रकरणांत मुद्राभिनय या दुसऱ्या अंगाचा विचार करावयाचा आहे.

मुद्राभिनयाबद्दल विचार करतांना रसविषयक तात्त्विक चर्चा करण्याचें प्रयोजन नसलें तरी विविध रसांचा मुद्राभिनयाच्या द्वारें आविष्कार कसा करितां येतो हें पाहावें लागेल. रसांचा किंवा भावनांचा आविष्कार अंगविक्षेपांपेक्षां मुद्राभिनयाच्या द्वारें अधिक सूचकतेनें व कलात्मकतेनें करितां येतो. अभिनयकलेच्या परिणत अवस्थेंत भावदर्शनासाठीं अंगविक्षेपांपेक्षां मुद्राभिनयाचाच अवलंब अधिक केला जावा हें स्वाभाविक आहे. विशेषत: मागें सांगितल्याप्रमाणें ज्यांत मुद्रा जवळून न्याहाळण्याची सोय आहे अशा चित्रपटसृष्टींत मुद्राभिनयाचा किती कलात्मक उपयोग करून घेतां येतो, हें तज्ज्ञांस माहीतच आहे. नुसत्या डोळ्यांचें जवळून छायाचित्र घेऊन नजरेंतून व्यक्त होणारे भाव, किंवा डोळ्यांत प्रतिबिंबित झालेलें स्वभाववैशिष्ट्य यांचें दर्शन चित्रपटसृष्टींत घडवितां येतें, याचीं अनेक उदाहरणें मिळतील. 'अमृतमंथन' या प्रभातच्या चित्रपटांतील राजगुरूचें उदाहरण सहज डोळ्यांसमोर येण्यासारखें आहे. श्री. शांताराम यांच्या 'तीन बत्ती

चार रास्ता ' या हिंदी चित्रपटांत आपसांत वाद घालणाऱ्या भावांच्या व जावांच्या नुसत्या ओठांच्यीं जवळून छायाचित्रें घेऊन त्यांचा मार्मिक उपयोग केला आहे. नाटयसृष्टींत ही सोय नसली तरी उत्कृष्ट मुद्राभिनय दुरून पाहणाराच्या नजरेस पडत नाहीं असें नाहीं. अर्थात् मुद्राभिनयाचें महत्त्व रंगभूमीवरहि तिळमात्र कमी मानण्याचें कारण नाहीं. किंबहुना या गैरसोयीमुळेंच रंगभूमीवर मुद्राभिनयाच्या द्वारें भावदर्शन स्पष्टपणें घडविण्याची नटावर अधिकच जबाबदारी पडते.

विविध रसांचे स्थायी भाव व व्यभिचारी भाव यांचा आविष्कार करण्यासाठीं नटास जे अनुभाव दर्शवावयाचे असतात, त्यांचा भरतानें सूक्ष्म विचार केला आहे. त्यांतील विविध अंगविक्षेपांचा भाग सोडून दिला तर मुद्राभिनयाशीं संबद्ध असलेल्या डोळे, भ्रुकुटि, ओठ इत्यादि भावदर्शक शरीरावयवांच्या हालचालींचाहि त्यानें चांगला विचार केला आहे. डोळे हें भावदर्शनाचें सर्वांत महत्त्वाचें साधन मानतां येईल. डोळे म्हणजे आपल्या हृदयाची खिडकीच. खिडकींतून अंतर्गृहाचें दर्शन घडावें त्याप्रमाणें डोळ्यांवाटें हृदयांतील भावांचें दर्शन घडत असतें. मनुष्याच्या नुसत्या नजरेंत कितीतरी प्रकारचे भाव वेळोवेळीं तरळत असतात. म्हणूनच सुंदर व भावदर्शक डोळे हें नटाचें फार मोठें भांडवल मानतात. त्याव्यतिरिक्त डोळे विस्फारित होणें, किंवा डोळ्यांचा संकोच होणें, इत्यादि डोळ्यांच्या विविध हालचालीहि भावदर्शनास साहाय्यभूत होतात. डोळ्यांच्या खालोखाल भ्रुकुटींचें महत्त्व आहे. भ्रुकुटींच्या विशिष्ट ठेवणीनें विशिष्ट भाव व्यक्त होतात. त्याशिवाय ओठांची विशिष्ट ठेवण व चेहऱ्यावरील निरनिराळ्या स्नायूंच्या हालचाली, कपाळावरील आंठ्या, या सर्वांचीच भावदर्शनास मदत होते. तिरस्कार व्यक्त करितांना तो केवळ डोळ्यांवाटे व्यक्त होत नाहीं, तर भ्रुकुटी वक्र होतात, कपाळाला आंठ्या पडतात. ओंगळ वस्तु पाहिली असतां उत्पन्न होणारी किळस व्यक्त करितांना चेहऱ्यावरील स्नायूंची ठेवण बदलते. हे सारे प्रकार रोजच्या व्यवहारांत होत असतात. परंतु त्याकडे मुद्दाम कोणी लक्षपूर्वक पाहत नाहीं. नटानें या गोष्टींचें सूक्ष्म अवलोकन करण्याचा हव्यास

बाळगला पाहिजे. चित्रकारास ज्याप्रमाणें आपल्या चित्रांतून भावदर्शन घडवावयाचें तर चेहऱ्यावरील निरनिराळ्या स्नायूंच्या ठेवणीचा अभ्यास करणें प्राप्त असतें, त्याप्रमाणें नटासहि कृत्रिमपणें विविध भाव मुद्रेवर दाखवावयाचे तर याचा अभ्यास करणें आवश्यक आहे. पाश्चात्त्य देशांत अभिनयकलेच्या शालांतून चेहऱ्यावरील स्नायूंचें नियमन करण्यासाठीं निरनिराळ्या व्यायामांचें शिक्षण देण्यांत येतें, असें अभिनयकलेवरील त्यांच्या ग्रंथावरून दिसतें. स्टॅनिस्लाव्हस्कीसारखा अव्वल दर्जाचा नटहि अशा तऱ्हेच्या व्यायामांवर फार भर देत असे. वास्तविक आपल्या रोजच्या जीवनांत कांहीं भावना व्यक्त करितांना चेहऱ्यावरच्या स्नायूंच्या विशिष्ट हालचाली स्वभावतःच होतात. मग मुद्दाम अशा प्रकारचा व्यायाम करण्याची आवश्यकता काय, असा प्रश्न उत्पन्न होईल. याला उत्तर असें कीं, रोजच्या जीवनांत चेहऱ्यावरील स्नायूंच्या आपण स्पष्ट व उत्तान हालचाली क्वचित्‌च करतों. कारण श्रोता आपल्याजवळच असल्यामुळें त्यांची तशी जरूर भासत नाहीं. रंगभूमीवर जसें अंगविक्षेप स्पष्ट होणें आवश्यक असतें, त्याचप्रमाणें किंबहुना त्यापेक्षां अधिक मुद्रेवरील भाव स्पष्ट होणें जरूरीचें असतें. तें तसें व्हावें यासाठीं त्यांत कृत्रिमपणा-व्यतिरिक्त भावदर्शनांत किंचित् भडकपणा आणणें आवश्यक असतें. अर्थात् भावदर्शनाची क्रिया प्रयत्नपूर्वक साध्य करून घेण्यासाठीं विशिष्ट व्यायाम करणें, अभ्यास करणें, इष्ट असतें.

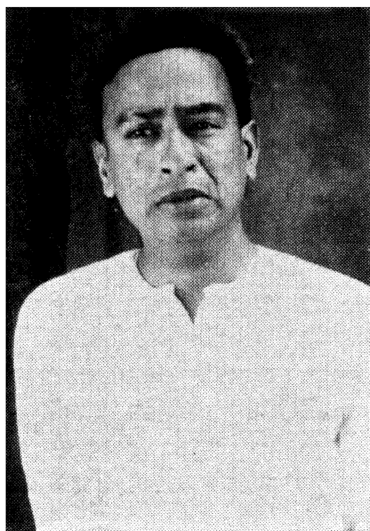
रंगभूमीवर विविध रसांची अभिव्यक्ति करण्यासाठीं कशा कशा अनुभावांचा किंवा मुद्राभिनयाच्या प्रकारांचा अवलंब करावयाचा याचा थोडासा विचार करूं. या ठिकाणीं आपणांस साहित्यशास्त्रदृष्टया रसोत्पत्तीचा विचार करावयाचा नसून केवळ अभिनयकलेंतून आविष्कृत होत असलेल्या रसोत्पत्तीचाच विचार करावयाचा आहे. रसराज शृंगार सर्वच वाङ्मयास व्यापून राहिलेला आहे. अर्थात् नाटकांतहि त्याला महत्त्वाचें स्थान ओघानेंच प्राप्त होतें. शृंगाराचे संभोग व विप्रलंभ असे दोन प्रकार मानले आहेत. संभोग शृंगाराचे म्हणजे प्रियजनांच्या मीलनांतर्गत शृंगाराचे प्रसंग विप्रलंभ किंवा वियोगजन्य शृंगारापेक्षां एकंदरींतच वाङ्मयांत कमी असतात. सदभिरुचीस बाध न आणतां शृंगार रंगबा-

घ्यायाचा तर संभोगापेक्षां विप्रलंभाचाच अवलंब लेखकांनीं करावा हें स्वाभाविक होय. परंतु कमी म्हटले तरी संभोगशृंगारांत बसण्यासारखे प्रसंग नाटकांत येत नाहींत असें नाहीं. 'मृच्छकटिकां'तील भर पावसांतला चारुदत्त-वसंतसेनेच्या मीलनाचा प्रसंग, 'स्वयंवरां'तील कृष्ण-रुक्मिणीच्या भेटीचे प्रसंग, अशीं मीलनजन्य शृंगाराचीं उदाहरणें अलीकडच्या नाटकांतून अनेक देतां येतील. शृंगाररसांत मनुष्याची चित्तवृत्ति कोमल, तरल व मधुर होत असल्यामुळें तदनुसार नटाच्या ठिकाणीं अनुभाव प्रकट व्हावयास पाहिजेत. स्त्रीच्या ठिकाणीं अशा प्रसंगीं लज्जा, भीरुता, संभ्रम इत्यादि व्यभिचारी भाव दिसूं लागतात. हे सर्व भाव मुद्रेवर कृत्रिमपणें दर्शविण्याचें कार्य नटास करावें लागतें. अशा वेळीं मुद्रेवर हे भाव कसे वठवावयाचे तें वस्तुतः स्त्रीला शिकविण्याची आवश्यकता नाहीं. आपल्या भूमिकेशीं समरस झालेल्या नटीच्या मुद्रेवर हे भाव सहजच उमटावयास पाहिजेत. पूर्वी ज्या वेळीं पुरुष स्त्रियांच्या भूमिका करीत, त्या काळीं खरोखर पुरुषाला स्त्रीच्या ठिकाणीं दृश्यमान होणारे भाव वठविणें कठीण जात असलें पाहिजे. परंतु बालगंधर्वासारखा अभिजात नट त्या वेळचा मुद्राभिनय किती उत्कृष्टपणें वठवीत असे, हें जुन्या पिढींतील लोकांस सांगावयास नको. 'स्वयंवर' नाटकांतील "खडा मारावयाचा झाला तर......" इत्यादि प्रसिद्ध वाक्यें उच्चारतांना बालगंधर्वांच्या मुद्रेवर, विशेषतः डोळयांत जे कोमल भाव तरळत असत, त्यांचें वर्णन शब्दांनीं करणें कठीण आहे. कृष्णाच्या पहिल्याच प्रवेशप्रसंगीं "दादा, ते आले ना......" इत्यादि वाक्यें उच्चारीत रुक्मिणी प्रवेश करते. त्या प्रसंगींचा बालगंधर्वांचा अभिनय लोकांच्या स्मरणांतून कधींहि जावयाचा नाहीं. त्या वेळच्या त्यांच्या मुद्रेवरील औत्सुक्य, संभ्रम, लज्जा, कृष्णाबद्दलचा आदरभाव इत्यादि भावनांचा खेळ खरोखर प्रेक्षणीय असे. केवळ अशा उदाहरणांनीं हा विषय स्पष्ट होणार नाहीं हें खरें. परंतु शृंगाररसास पोषक अशा लज्जा, आदर, संभ्रम इत्यादि विविध भावना मुद्रेवर किती ठळकपणें वठविणें आवश्यक असतें तें लक्षांत यावें यासाठीं एका नामवंत नटाच्या अभिनयाचीं उदाहरणें दिलीं. शृंगार कुठल्याहि प्रकारचा असो, तदन्तर्गत कोमल व तरल भाव नटाच्या मुद्रेवर व विशेषतः

डोळयांत प्रतिबिंबित झाले पाहिजेत. शृंगाररसाची उत्तान अभिव्यक्ति करण्याचे चुंबनालिंगनादि प्रकार इंग्रजी चित्रपटांतून सर्रास दाखविले जातात. आपल्या नाटकांत त्यांचा अवलंब करण्याची प्रथा नसल्यामुळें आपल्या नटनटींस मुद्राभिनयावर भर देणें अधिकच जरूरीचें आहे.

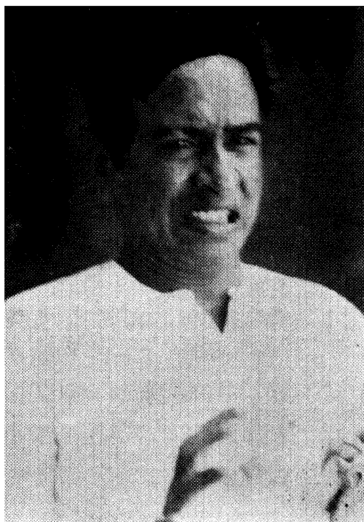
शृंगारानंतरचा दुसरा महत्त्वाचा रस म्हणजे हास्य. मराठी रंगभूमी-वरील हास्यविनोदास नाट्यविचारांत वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान द्यावें लागेल इतका या रसाचा उत्कृष्ट परिपोष मराठी नाटकांत झालेला आहे. सर्व रसांत हास्यरसाच्या आविष्कारासंबंधीं अधिक तपशीलवार विचार करावा लागेल, म्हणून त्याचा स्वतंत्र प्रकरणांत विचार करण्याचें योजिलें आहे.

मराठी रंगभूमीवर हास्याइतकाच करुणरसाचा उत्कृष्ट परिपोष झाला आहे. परंतु हास्यरसाच्या आविष्कारांत मराठी नाटयसृष्टीच्या क्षेत्रांत जितकी विविधता दृष्टीस पडते, तितकी करुणरसाच्या आविष्कारांत दिसत नाहीं. मराठी नाटयवाङ्मयांत खरोखरी हास्य व करुण या दोन रसांसच प्राधान्य दिलेलें आढळतें. शोकांतिका हा नाटयप्रकार संस्कृत नाटय-वाङ्मयास संमत नसला तरी मराठी नाटयवाङ्मय अनेक सुंदर शोकांतिकांनीं मंडित झालें आहे. संस्कृत नाटयवाङ्मयांतहि शोकांतिका नसल्या तरी करुणरसात्मक नाटकें कांहीं कमी नाहींत. भवभूतीच्या 'उत्तर-रामचरितां'त तर करुणरसाचा परिपोष इतका उत्कृष्ट केला आहे कीं, स्वतः भवभूतीनें "एको रसः करुण एव" असे उद्गार काढले आहेत. मराठी नाटयवाङ्मयांत गडकरी, खाडिलकर, वरेरकर, अत्रे इत्यादिकांनीं करुणरसात्मक प्रसंग अतिशय हळुवारपणें रंगविले आहेत, व त्या प्रसंगांचा रंगभूमीवर आविष्कार करण्यास बालगंधर्व, दाते, पेंढारकर इत्यादि नटांनीं तितकाच महत्त्वाचा हातभार लाविला आहे. किंबहुना असे प्रभावी नट लाभले नसते तर गडकऱ्यांसारख्या कुशल नाटककाराचेंहि निम्में अधिक यश कमी झालें असतें हें कोणासहि मान्य करावें लागेल. नाटयांतील करुणरसापासून होणाऱ्या आनंदाची मीमांसा करितांना त्यांत नटाच्या अभिनयकौशल्याचा केवढा महत्त्वाचा वांटा आहे याचा फारसा कोणीं विचार केलेला दिसत नाहीं. नाहीं म्हणावयास जुन्या संस्कृत



पृष्ठ १०८

मु द्रा भि न य

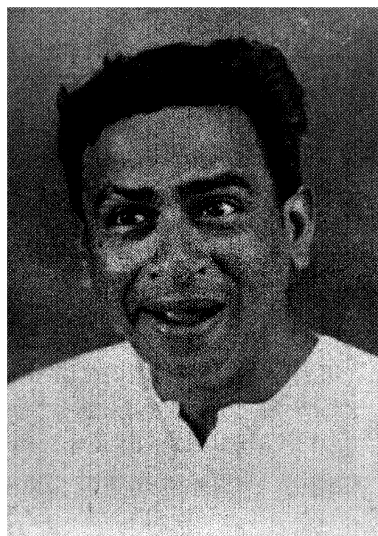


पृष्ठ १०८



मुद्राभिनय

पृष्ठ ११२



पृष्ठ ११२

साहित्यशास्त्रज्ञांपैकीं गुणचंद्र व रामचंद्र यांनींच काय ती आपल्या मीमांसेंत नटाच्या अभिनयकौशल्यास योग्य मान्यता दिलेली आढळते. करुणरस हा मूलतः दुःखद असून त्यापासून आनंद होतो तो कवि आणि नट यांच्या कौशल्यामुळेंच होतो, असें 'नाटयदर्पण' या आपल्या ग्रंथांत त्यांनीं म्हटलें आहे. यापुढें जाऊन असेंहि म्हणतां येईल कीं, नाटकांतील करुणरसाचा परिपोष करण्यांत लेखकापेक्षांहि नटाचा वांटा अधिक मोठा असतो. कोणत्याहि नाटकांतील लेखकानें उत्तम रंगविलेला एखादा प्रसंग घ्या, रंगभूमीवर त्याचा आविष्कार नटाकडून नीट झाला नाहीं तर कितपत रसोत्पत्ति होते याचा प्रत्यक्ष अनुभव घेऊन पाहावा, म्हणजे या विधानाची सत्यता पटेल. सारांश, नाटककारानें निर्मिलेल्या रसास योग्य उठाव देण्याची फार मोठी जबाबदारी नटावर येऊन पडते.

करुणरसनिर्मितीच्या वेळीं दृश्यमान होणारे अनुभाव–अश्रु ढाळणें, गळा दाटून येणें, स्वर कांतर होणें इत्यादि सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. परंतु मुद्रेवर, विशेषतः डोळयांत कारुण्याची छटा दिसणें हा जो मुद्राभिनयाचा भाग आहे, तो अत्यंत महत्त्वाचा होय. किंबहुना हे सर्व अनुभाव एकसमयावच्छेदेंकरून आविष्कृत झाले तरच करुणरसाचा उत्कृष्ट परिपोष होतो. मुद्राभिनयाचें महत्त्व मुद्दाम आवर्जून सांगण्याचें कारण इतकेंच कीं, गळा दाटून येऊन स्वर कांतर होणें, हा जो अनुभवांचा प्रकार वर सांगितला तो केवळ भाषणाच्या वेळीं व्यक्त करतां येण्यासारखा आहे. नाटकांत कित्येक प्रसंग असे असतात कीं, ज्यांत मूकाभिनयाचा भाग महत्त्वाचा असतो. त्या वेळीं नटास मुद्राभिनयावरच अवलंबून राहावें लागतें. 'आंधळयांची शाळा' या नाटकांतील शेवटच्या अंकांत मनोहर घर सोडून जावयास निघतो त्या वेळीं मध्यें कांहीं क्षण कां होईना सुशीला व बिंबा यांचें संभाषण चालू असतांना मनोहराच्या मनाची जी करुण अवस्था होत असते, तिचें किती उत्कृष्ट दर्शन श्री. दाते केवळ मुद्राभिनयानें घडवितात हें ज्यांनीं पाहिलें असेल त्यांस या विधानाचा प्रत्यय येईल. मुक्ताबाई दीक्षित यांच्या 'जुगार' नाटकांतील शेवटच्या अंकांत इंदिराबाई व उषा यांचा प्रवेश आहे. पत्नी हयात

असतांना तिच्या पतीस मायाजालांत गुरफटविणाऱ्या स्त्रीच्या मनोवृत्ती-संबंधीं इंदिराबाई बोलत असतात, व उषाला बहुतेक ऐकण्याचें काम करावयाचें असतें. तो प्रसंग उषाच्या दृष्टीनें केवळ करुणरसात्मक नसला तरी त्या वेळीं इंदिराबाईच्या बोलण्याची भावनात्मक प्रतिक्रिया केवळ मुद्राभिनयानें दर्शविण्याचें कार्य तिला करावें लागतें. तसेंच 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील शेवटच्या वृंदावन व वसुंधरा यांच्या प्रवेशांत वसुंधरेच्या दीर्घ भाषणाच्या वेळीं वृंदावनासहि मुद्राभिनयानें आपल्या बदलत्या भावना व्यक्त कराव्या लागतात. त्या प्रसंगींहि वृंदावनास कारुण्यापेक्षां भांबावलेल्या मनोवृत्तीचा आविष्कार करावयाचा असतो हें खरें, परंतु सांगावयाचें इतकेंच कीं, अशा प्रसंगीं प्रामुख्यानें मुद्राभिनयावरच नटास भर द्यावा लागतो. अश्रूंची त्यास मदत होते खरी, परंतु खरें कारुण्य डोळ्यांतील अश्रूंनीं नव्हे तर भावदर्शनानें व्यक्त होत असतें. 'एकच प्याला' या नाटकांतील सिंधूच्या भूमिकेंत बालगंधर्व आपल्या मुद्रेवर जी कारुण्याची छटा अखेरपर्यंत दर्शवीत असत ती केवळ अविस्मरणीय आहे. श्री. पेंढारकर 'पुण्यप्रभावां'तील वसुंधरेची भूमिका उत्कृष्ट मुद्राभिनयानें अतिशय बहारीची वठवीत असत. विशेषत: दीनाराच्या वधाच्या वेळची त्यांची मुद्रा दृढनिश्चयाबरोबर जी कारुण्याची छटा दर्शवीत असे, तिचा त्यांची भूमिका पाहिलेल्या रसिक प्रेक्षकांस विसर पडणें कठीण. करुणरसाच्या आविष्कारासाठीं कित्येक वेळां रंगभूमीवर प्रत्यक्ष रुदन, स्फुंदन इत्यादि अनुभाव दर्शवावे लागतात हें खरें. बालगंधर्व रुदनाचा अभिनय इतका समरसतेनें करीत कीं, तो पाहिल्यावर प्रेक्षकवर्गांतूनहि हुंदके ऐकूं येऊं लागत, हा 'एकच प्याला' नाटक पाहिलेल्या प्रेक्षकांचा अनुभव आहे. हें कामहि अत्यंत कौशल्याचें आहे यांत शंका नाहीं. परंतु कारुण्याचें हें दर्शन स्थूल झालें. करुणरसाचा सूक्ष्म आविष्कार करावयाचा तर मुद्रेवर कारुण्य प्रतिबिंबित व्हावयास पाहिजे. म्हणजे नटास मुद्राभिनयाचाच अवलंब करणें आवश्यक आहे. करुणरसात्मक मुद्राभिनयांत अश्रूंना फार महत्त्वाचें स्थान आहे हें नाकबूल करतां येणार नाहीं. किंबहुना कारुण्यभाव दर्शविणारी मुद्रा व अश्रु हीं परस्परांशीं इतकीं निगडित असतात कीं, या दोहोंना वेगळें करणें जवळजवळ अशक्य

आहे. कृत्रिमपणें कां होईना, हृदयांत शोकाची भावना उचंबळून आली म्हणजे मुद्रेवर तिची छटा दिसूं लागतांच, डोळ्यांत पाणी आल्यावांचून राहत नाहीं, हा अनुभव सर्वच नटांना येत असेल. ज्या नटाच्या ठिकाणीं ही समरसता उत्पन्न झाली नाहीं त्याच्या डोळ्यांत अश्रु उभे राहणेंच कठीण. अशा वेळीं स्त्रियांस नुसताच डोळ्यांना पदर लावून आणि पुरुषांस डोळ्यांची कड हलक्या हातानें पुसून कार्यभाग उरकून घ्यावा लागतो. परंतु हा मार्ग केव्हांहि गौणच मानावा लागेल.

मराठी नाट्यवाङ्मयांत वीररसासहि महत्त्वाचें स्थान प्राप्त झालेलें आहे. जुन्या ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांत वीररसात्मक प्रसंग अनेक आढळतात. सामाजिक नाटकांत लौकिक अर्थाच्या वीररसानें युक्त असे प्रसंग क्वचितच आढळतात. परंतु वीररसाचें क्षेत्र जरा अधिक व्यापक मानिलें तर त्या अर्थानें वीररसास सामाजिक नाटकांतहि स्थान मिळालेलें आहे. केवळ युद्धप्रसंगाच्या निमित्तानें प्रकट होण्याचा धैर्य-शौर्यादि गुणांच्या योगानें व्यक्त होणारा भाव म्हणजे वीररस, असा संकुचित अर्थ न घेतां, कोणत्याहि प्रसंगांत न डगमगतां प्रकट झालेलें नैतिक धैर्य व आपल्या ध्येयापासून च्युत न होण्याच्या दृढनिश्चय, इत्यादि गुणांनीं व्यक्त होणारा भाव त्यांत अंतर्भूत करावयाचा, तर 'पुण्य-प्रभावां'तील वसुंधरेसारख्या स्त्रीच्या भूमिकेंतहि वीररसाचा आविष्कार होतो हें मान्य करावें लागेल. आपल्या जुन्या साहित्यशास्त्रज्ञांनींहि धर्मवीर, दानवीर इत्यादि प्रकार मानिलेच आहेत. या ठिकाणीं युद्धप्रसंगीं प्रकट होणाऱ्या धैर्याचा आढळ होत नाहीं, तर नैतिक धैर्य व ध्येयनिष्ठता हे गुण दिसतात. परंतु तेथेंहि वीरतेचा भाव प्रकट होतोच. तेव्हां नाटकां-तील वीररसाचा व्यापक अर्थानेंच विचार करणें इष्ट होय.

अभिनयदृष्ट्या.जुन्या ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांतील युद्ध-प्रसंगांनीं किंवा स्वामिभक्ति व देशभक्तीच्या गुणांनीं प्रकट होणाऱ्या वीररसाचा आविष्कार करणें फारसें कठीण जात नसावें. भरदार देहयष्टि, पल्लेदार आवाज व स्वच्छ वाणी एवढे गुण अंगीं असणाऱ्या नटास 'बेबंदशाही'तील संभाजी, गणोजी शिर्के किंवा खंडो बल्लाळ, 'कीचक-

वधां'तील भीम किंवा 'स्वयंवरां'तील कृष्ण, यांसारख्या वीरश्रीयुक्त भूमिका सहज वठवितां येण्यासारख्या आहेत. नाटकांतील वीररसपूर्ण भाषणांनींच नटाचें निम्मेंअधिक काम होतें. खणखणीत आवाजानें तीं भाषणें म्हटलीं म्हणजे रसोत्पत्तीचा बाकीचा कार्यभाग सहज उरकतां येतो. अर्थात् दमदार छाती आणि आवाज यांची देणगी असलेल्या नटासच तें साधण्यासारखें आहे. तेंहि येरा गबाळाचें काम नाहीं. परंतु जुन्या जमान्यांत शिरा ताणताणून राणा भीमदेवी थाटानें गर्जना करणें एवढीच वीररसाची कल्पना असणारेच नट पुष्कळ असत. त्या काळीं नाटककारहि वीररसात्मक भूमिका वीरगर्जना व तलवारीचे खणखणाट यांसारख्या भडक साधनांनींच रंगवीत असत. अलीकडे ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकाची निर्मितीच फार कमी होत आहे, आणि आहेत त्या ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटकांत केवळ ध्येयवादाच्या बैठकीवर वीररस उभा केलेला दृष्टीस पडतो.

तलवारबहाद्दरापेक्षां धर्मवीराची किंवा ध्येयवीराची भूमिका वठविण्यांत मुद्राभिनयास अधिक महत्त्व प्राप्त होणें ओघानेंच येतें. ध्येयवीराच्या मुद्रेवर गंभीरता करारीपणा व दृढनिश्चय हे भाव सतत स्थिरावलेले राहिल्यानें नटाचा अर्धा अधिक कार्यभाग होतो. 'सत्वपरीक्षें'तील हरिश्चंद्र, 'भाऊबंदकीं'तील रामशास्त्री, 'शारदें'तील कोदंड इत्यादि भूमिकांतील ध्येयवाद वीररसास पोषक आहे. इतकेंच नव्हे तर स्त्री-पात्रांतहि 'रणदुंदुभी' तील तेजस्विनी, 'शिक्काकटयार' मधील ताराबाई, यांसारख्या मर्दानी स्त्रियांइतकीच 'पुण्यप्रभावां' तील वसुंधरा हीहि वीररसात्मक स्त्रीभूमिका मानावी लागेल. तिच्या धीरगंभीर मुद्रेवरील दृढ निश्चय व तिच्या व्यक्तिमत्वांतील करारीपणा, यांनीं करुणरसापेक्षां वीररसाचाच उठाव होतो, असें म्हटलें असतां वावगें होणार नाहीं. अशा प्रकारच्या भूमिकांमध्यें वीररसाच्या आविष्कारासाठीं आडवेतिडवे हातवारे करून रणगर्जना करण्यास वाव नाहीं. त्या ठिकाणीं मुद्राभिनय व व्यक्तिदर्शनात्मक डौल (bearing) यांचाच उपयोग करावा लागेल.

उरलेल्या रसांपैकीं रौद्र हा रस वीररसाशीं पुष्कळसा जुळता असल्यानें

त्याचा वेगळा विचार करण्याचें फारसें प्रयोजन नाहीं. वीर व रौद्र हे दोन भिन्न रस मानण्याचें कारण नाहीं, असेंच अलीकडील साहित्य-शास्त्रज्ञांचें मत असल्याचें दिसून येतें. रौद्ररसाचा क्रोध हा स्थायी भाव मानिला आहे, व रागानें नेत्र विस्फारित होणें, नाकपुड्या फुगणें, मुठी वळणें, इत्यादि त्याचे अनुभाव मानले जातात. सामाजिक नाटकांत लौकिक अर्थाच्या वीररसास वाव नसला तरी एखाद्या क्रोधाविष्ट झालेल्या पात्राच्या द्वारें रौद्ररसाचा आविष्कार झालेला आढळतो. त्या ठिकाणीं वर सांगितलेले अनुभाव दर्शवितां आले म्हणजे कार्यभाग होतो. भयानक रसाच्या आविष्कारांत जिच्या ठायीं भीति उत्पन्न झाली असेल त्या व्यक्तीचे नेत्र विस्फारित होतील, तोंड अर्धवट उघडें राहील व क्वचित् ती व्यक्ति हातांनीं तोंड झांकून घेईल. रौद्र व भयानक या दोन्ही रसांत नेत्र विस्फारित होणें हा अनुभाव सामान्य असला तरी नेत्रांतील भाव दोहोंत निरनिराळे दिसतील हें उघड आहे. अद्‌भुतरसाचा स्थायी भाव जो विस्मय, त्याचा आविष्कार करतांनाहि नेत्र विस्फारित होतात, परंतु त्यांतहि नेत्रांतील भाव वेगळा दिसेल. चेहऱ्यावरील स्नायूंची विशिष्ट हालचाल बीभत्सरसाच्या आवि-ष्कारप्रसंगीं विशेष स्पष्ट रीतीनें दर्शवितां येण्यासारखी आहे. एखादी किळसवाणी गोष्ट पाहिली असतां आपल्या चेहऱ्यावरील स्नायूंची ठेवण कशा प्रकारची असते तें सर्वांस माहीत आहेच. ही ठेवण सामान्य व्यव-हारापेक्षां अधिक उत्तानपणें साधण्याची नाट्यांत आवश्यकता असते. शांतरस हा वाङ्‌मयांत क्वचित् आढळणारा रस आहे. परंतु त्याचा आविष्कार करतांना मुद्रेवर कोणताहि विशिष्ट भाव न दर्शवितां केवळ धैर्य व गांभीर्य यांनीं युक्त असलेल्या मुद्रेनें कार्यभाग होण्यासारखा आहे.

नवरसांस आधारभूत असलेले हे स्थायी भाव सोडले तर भरतानें वर्णि-लेल्या संचारी किंवा व्यभिचारी भावांचेंहि चित्रण नाटकांतून ठिकठिकाणीं केलेलें आढळतें. किंबहुना ऑथेल्लोसारखें उत्कृष्ट नाटक संशयासारख्या गौण मानल्या गेलेल्या भावनेवरच अधिष्ठित आहे. ‘ संशयकल्लोळ ’ या नाटकांतहि संशयाचाच खेळ दाखविला आहे. अर्थात् पहिल्या नाटकांत

संशयाचा परिणाम गंभीर होतो, तर दुसऱ्यांत त्याचें हास्यरसांत पर्यवसान होतें,हा भाग निराळा. परंतु दोन्ही नाटकांची उभारणी एका गौण मानल्या गेलेल्या भावनेवर झालेली आहे हें विसरतां येत नाहीं. व्यभिचारी भावांचें चित्रण लेखकानें कुशलतेनें केलें तर तेंहि अत्यंत परिणामकारक होऊं शकतें, हें वाङ्मयाच्या अभ्यासकांना सांगावयास नको. या व्याभिचारी भावांची अभिव्यक्ति अभिनयद्वारें करण्याची जबाबदारी नटावर येऊन पडते. संशयाच्या भावनेचा उल्लेख आतांच केला. 'संशय-कल्लोळ' नाटकांतील फाल्गुनरावाच्या भूमिकेचा तर हा स्थायी भावच आहे. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील सुदाम हाहि स्वतःच्या स्त्रीच्या पातिव्रत्या-बद्दल असाच संशयी वृत्तीनें वागणारा आहे. या दोन्ही भूमिका वठवितांना नटाला एक विशिष्ट प्रकारचा डौल (bearing) सतत ठेवावा लागेल व संशयी दृष्टि सतत चेहऱ्यावर दाखवावी लागेल. संशयी मनुष्याचें पाहणें, बोलणें, चालणें, कसें असतें याचें सूक्ष्म अवलोकन करून तो भाव आपल्या डौलामध्यें सारखा वठवीत रहावें लागेल. तेव्हांच त्या भूमिकांस न्याय केल्यासारखें होईल. संशयी मनुष्य सहसा हसावयाचा नाहीं, आनंदांत दिसावयाचा नाहीं, संतुष्ट दिसावयाचा नाहीं, हे त्याच्या मनोवृत्तीचे विशेष ही भूमिका वठवितांना लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे. रा. गणपतराव बोडस यांची फाल्गुनरावाची भूमिका केवळ त्यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण मुद्राभिनयामुळें व डौलामुळें इतकी गाजली. असूया किंवा मत्सर हीहि व्यभिचारी भावांत समाविष्ट केलेली वृत्ति अत्यंत प्रबल असून तिचें चित्रण नाटयवाङ्मयांत अनेक ठिकाणीं पहावयास मिळतें. मत्सरग्रस्त मनुष्याचे अंगविक्षेप व मुद्राभिनय हेहि वैशिष्ट्यपूर्ण असतात. 'द्रौपदी' नाटकांतील सुरुवातीच्या भागांत मयसभेंतील द्रौपदीस्वयंवराच्या चित्रांचें अवलोकन करीत असतां दुर्योधन मत्सरानें इतका जळत असतो कीं, त्याच्यानें त्या चित्रांकडे पाहवत नाहीं, व अखेरीस तो डोळे झांकून घेतो, असें दाखविलें आहे. हा एक अनुभाव झाला. परंतु मत्सरग्रस्त मनुष्याची दृष्टि कशी संकुचित होते, तो ओठ कसे दाबून घेतो, या गोष्टींचें सूक्ष्म अवलोकन करून तदनुसार मुद्रेवर तो भाव दर्शविण्याचा नटानें कटाक्षानें प्रयत्न करावयास पाहिजे. 'ऑथेल्लो' नाटकांतील आयागो,

'स्वयंवर' नाटकांतील शिशुपाल व रुक्मि, 'संत सखू' मधील म्हाळसाकाकू, यांसारखे मत्सरग्रस्त माणसांचे नमुने नाटयवाङ्मयांत किती तरी सांपडतील. व्रीडा किंवा लज्जा ही भावनाहि व्यभिचारी भावांतच मोडते. परंतु लज्जेनें खालीं मान घालण्याचे प्रसंग कितीतरी नाटकांत चित्रित केलेले असतात. त्यावेळचे अनुभावहि ध्यानांत घेण्यासारखे आहेत. लज्जा ही भावना स्त्रियांमध्यें तरी स्वाभाविकच असते. लज्जायुक्त स्त्री खालीं मान घालते, मधून मधून चोरट्या नजरेनें दुसऱ्या व्यक्तीकडे पाहते, पदराशीं चाळा करीत राहते, जमिनीवर पायाच्या नखांनीं रेघा काढूं लागते. हे अनुभाव वास्तविक नटींना शिकविण्याची आवश्यकता नाहीं. परंतु आपल्या भूमिकेशीं समरस न झालेल्या नटीस हे अनुभावहि दर्शवितां येत नाहींत, हा अनेक हौशी दिग्दर्शकांचा अनुभव असेल. पुरुषाच्या बाबतींत आपल्या हातून अयोग्य कृत्य झाल्याबद्दल पश्चात्ताप झाल्यास लज्जा उत्पन्न होते. तिचा आविष्कार केवळ खालीं मान घालून स्वस्थ उभें राहिल्यानें होऊं शकतो. 'भावबंधनां' तील घनश्यामास अखेरीस पश्चात्ताप होतो त्यावेळीं तो धुंडिराजाचे पाय धरतो. हा लज्जा व्यक्त करण्याचा जरा भडक व नाटकी प्रकार झाला. 'सत्तेचे गुलाम' नाटकांत केरोपंतास शेवटीं पश्चात्ताप होतो, त्यावेळीं तो केवळ "वैकुंठ, नलिनी, मी हरलों. कशाला उगीच माझा छळ करतां !" असे उद्गार काढून स्वस्थ राहतो. अशा वेळीं मुद्रेवर लज्जेचा भाव दिसला असतां कार्यभाग होण्यासारखा आहे. आवेग हाहि एक व्यभिचारी भाव मानिला आहे. याचा अर्थ मनाचा क्षोभ किंवा गोंधळ. निरनिराळ्या कारणांनीं मनाचा गोंधळ उडाल्याचे प्रसंग नाटकांत अनेकदां येतात. त्या वेळीं मनःक्षोभान्तर्गत भीति, आश्चर्य, क्रोध इत्यादि भावनांपैकीं जी भावना दर्शवावयाची असेल तदनुसार मुद्राभिनय साधावा लागेल. शिवाय इतर अनुभाव—धावपळ होणें, मटकन् खालीं बसणें, मस्तक सुन्न झाल्यामुळें जागच्याजागीं खिळल्यासारखें होणें—हेहि प्रकट करावे लागतील. 'भावबंधनां' त घनश्याम धुंडिराजास स्टेशनवर पोलिसाच्या वेषांत दागिने चोरल्याच्या आरोपावरून अटक करूं लागतो, त्यावेळीं अनपेक्षितपणें भलता आरोप ओढवल्यामुळें धुंडिराजाची जी अवस्था होते, ती आवेग या भावांत

मोडण्यासारखी आहे. त्यावेळीं त्याच्या मुद्रेवर आश्चर्य, भीति, दैन्य वगैरे निरनिराळे भाव प्रकट व्हावयास पाहिजेत. तसेंच पुढें धुंडिराजानें लिहून दिलेल्या कबुलीजबाबाच्या आधारावर घनश्याम त्याला कचाट्यांत पकडतो त्या प्रसंगींहि धुंडिराजाची तीच अवस्था होते. 'तुमची मालती धनेश्वर-पंतांस द्या' अशा आशयाचें वाक्य घनश्यामाच्या तोंडून बाहेर पडतांच त्याच्या तोंडावर इतके निरनिराळे भाव उमटतात कीं, घनश्याम लागलीच त्याला म्हणतो, 'असे अजागळासारखे चेहरे काय बदलतां ?' या वाक्यावरूनच धुंडिराजाच्या ठिकाणीं व्यक्त होणारे अनुभाव स्पष्ट होण्यासारखे आहेत. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांत (अंक २ प्र. १) आवेग दर्शविणारा एक विनोदी प्रसंग आहे. नूपुर कांहींतरी निमित्त काढून दामिनीकडे येतो व तिच्याशीं बोलत असतांना दारावर थाप पडते. सुदाम आला असेल या कल्पनेनें दामिनी चमकते व नूपुर "कां हो तुमचा नवरा आला कीं काय ? अरे बापरे......आतां घरांतून बाहेर कसा पडूं तें सांगा" असें म्हणून गोंधळलेल्या मनःस्थितींत इकडून तिकडे धावूं लागतो. ही धावपळ म्हणजे त्या ठिकाणीं दर्शवावयाचा अनुभाव होय; चेहऱ्यावर घाबरल्या-सारखा भाव व्यक्त होणें हा मुद्राभिनयाचा भाग होय. अशा प्रकारें व्यभिचारी भाव म्हणून गौण मानल्या गेलेल्या अनेक भावांचें दर्शन घडविण्याचे प्रसंग नाटकांत बारंवार येतात. रोजच्या जीवनांत असे प्रसंग ज्यानें सूक्ष्मपणानें अवलोकिले असतील त्या नटास त्या त्या भावांची अभिव्यक्ति मुद्राभिनयाच्या व अंगविक्षेपांच्या द्वारें करणें जड जाऊं नये.

यांपैकीं एक एक भाव प्रकट करणें विशेष कठीण नाहीं. परंतु कित्येक वेळां एकाच वेळीं दोन भिन्न भाव प्रकट करण्याचा प्रसंग येतो, त्या वेळचा मुद्राभिनय व अंगविक्षेप साधणें विशेष कौशल्याचें काम आहे. एखादी भावना मनांत उत्पन्न झालेली असून ती दुसऱ्या पात्रापासून लपवून निराळी भावना प्रकट करण्याचे प्रसंग नाटकांत येतात. या प्रकारास नाट्यांतील नाट्य म्हणतां येईल. 'भावबंधन' नाटकांत धनेश्वरास आपली मुलगी मालती देण्याचें नाइलाजानें कबूल केल्यानंतर धुंडिराजाचें मन अत्यंत व्यथित झालेलें असतें. अशा वेळीं प्रभाकर, लतिका व मालती यांच्यासमोर आपलें दुःख न दर्शवितां ती बातमी मोठ्या आनंदानें त्यांस

सांगण्याचें सोंग धुंडिराजास करावें लागतें. त्यावेळीं धुंडिराज प्रभाकर, लतिका व मालती यांच्यापासून आपलें दुःख लपवीत असला, तरी त्याच्या मनांत या दोन्ही भावनांचा लढा चालू आहे, असें प्रेक्षकांस दर्शविण्याचें कार्य नटास करावें लागतें. येथें नटाच्या अभिनयकौशल्याची परीक्षा असते. ' पुण्यप्रभाव ' नाटकाच्या शेवटच्या प्रसंगीं वसुंधरेच्या पातिव्रत्याच्या तेजामुळें वृंदावनाच्या अंतःकरणांतील ईश्वर जागा झालेला असतो व त्याला खरोखर वसुंधरेनें पुढें केलेल्या हाराचा स्वीकार करण्याचें धैर्य होत नसतें. त्यावेळीं तो गलितधैर्य झाला असूनहि उसनें अवसान आणण्याचा प्रयत्न करतो. या वेळचा अभिनयहि नटाची कसोटी पाहणारा आहे. श्री. नानासाहेब फाटक या प्रसंगीं अतिशय उत्कृष्ट अभिनय करितात. त्यांच्या मुद्रेवर तर उसनें अवसान व आत्मविश्वासाचा अभाव स्पष्ट दिसतोच, परंतु आपल्या भाषणप्रसंगींहि ते असा विलक्षण कृत्रिम आवाज काढतात कीं, त्या आवाजांतून तें त्यांचें सोंग व्यक्त होतें. याच नाटकांतील अगदीं पहिल्या प्रवेशांत नूपुर सुदामाजवळ नकळत दामिनीसंबंधीं जे बाष्कळपणाचे उद्गार काढतो, ते ऐकून एकीकडे सुदाम चडफडत असतो, व दुसरीकडे ' नाहीं नाहीं, तसा तिचा अन् माझा कांहीं संबंध नाहीं' असें म्हणून वरवर उडवाउडवी केल्यासारखें करतो. या ठिकाणींहि असा दुहेरी अभिनय करणें कौशल्याचें काम आहे. हा गृहस्थ मनांतल्या मनांत चडफडत आहे हें प्रेक्षकांच्या ध्यानांत यावयास पाहिजे. यासाठीं नाटककारानेंहि त्याच्या तोंडीं ' हा गुलाम तर वर्मी डाग देत आहे ' अशा प्रकारचीं स्वगत वाक्यें घातलीं आहेत, त्यामुळें प्रेक्षकांची सोय झाली हें खरें, परंतु नाटककारानें अशा प्रकारें स्वगत भाषणांनीं प्रेक्षकांची सोय करणें हा प्रकार गौण मानावयास पाहिजे. वास्तविक अशा स्वगत भाषणांनीं आपण लपवूं पहात असलेला भाव व्यक्त करण्यापेक्षां केवळ मुद्राभिनयानें तो व्यक्त करतां आला तर नटाच्या दृष्टीनें तें अधिक बरें. आपल्या वर्तनांतील दुटप्पीपणा व्यक्त करण्याची जबाबदारी सर्वस्वीं नटानें आपल्यावर घेणें हेंच इष्ट, त्यांत खरें अभिनयकौशल्य आहे.

नवरसास आधारभूत असलेले भाव व्यापक स्वरूपाचे व अधिक काळ टिकणारे म्हणून स्थायी मानले जातात व व्यभिचारी भाव हे त्या मानानें चंचल स्वरूपाचे, थोडा वेळ टिकणारे, म्हणून स्थायी भावांस केवळ आनुषंगिक व गौण मानण्यांत येतात. एका वेळीं एका स्थायी भावानें मन व्याप्त झालेलें असून तदनुषंगानें कांहीं व्यभिचारी भाव अधूनमधून प्रकट होणें, ही क्रिया स्वाभाविक आहे. नाटकांत तसे प्रसंग आले असतां स्थायी भावाची मुख्य रंगत कायम ठेवून व्यभिचारी भावांच्या एकामागून एक सरकत जाणाऱ्या छटा दाखविणें हेंहि कौशल्याचें काम आहे. ' भावबंधन ' नाटकांतील एक उदाहरण घेऊं. अंक २ प्र. ४ मध्यें घनश्यामाच्या कचाट्यांत सांपडल्यामुळें मालतीला घनेश्वराच्या गळ्यांत बांधणें आपणास भाग पडत असल्याचें धुंडिराज तिला सांगत आहे. त्या सबंध प्रवेशांत शोकाची भावना स्थायी आहे, परंतु कांहीं आनुषंगिक भाव कसे प्रकट झाले आहेत ते पुढील उताऱ्यावरून ध्यानांत येईल.

धुंडिराजः– बाळे, तुला सांगितलें हें सारें खरें आहे. एरव्हीं तुझा असा गळा कापायला मी खाटीक आहें का कसाब आहें ? पण बाळे, मी लाचार आहें! मालती मी या जगांत चोर ठरलों, दरोडेखोर ठरलों! बाळे, तुझ्यासारखीं रत्नें ज्याच्या हातापायाशीं पडलीं आहेत तो मी चोरी करीन का ? कुबेराचें भांडार दारावरून जाऊं लागलें तर सुद्धां ज्यानें तें नुसतें पाहण्यासाठीं तुमच्यावरून क्षणभर नजर हालविली नसती, तो दीडदमडीच्या दागिन्यांचा लोभ धरील का ? बाळे, मी अपराधी नाहीं, मी नाडलों आहें...आल्या जन्मांत माझा एकच अपराध झालेला आहे! या व्यवहारी जगांत, या धूर्त जगांत, बाळे, मी भोळाभाबडा आहें, मी साधा आहें, मी बेडाबागडा आहें, एवढाच काय तो माझा गुन्हा झाला ! ...बाळे, तुझ्या जन्माची माती माझ्या हातांनीं कशी करूं ? तूं मला काय म्हणशील ? जग मला काय म्हणेल ? मालती, मालती, मी भांबावून गेलों आहें ! मी काय करूं ? या संकटांतून कसा मुक्त होऊं ? माझ्या कच्चाबच्चांना कसा वांचवूं !

या ठिकाणीं शोकाच्या व्यापक स्थायी भावाबरोबर घनश्यामाच्या कचाट्यांत सांपडल्यामुळें झालेली लाचार वृत्ति किंवा दैन्य, आपल्या मुलां-

बद्दल वाटत असलेला अभिमान, आपला भावडेपणा मुलीसमोर सांगतांना उत्पन्न होणारी व्रीडा किंवा लज्जा, आपल्या मुलांबाळांचें कसें होणार याबद्दल वाटणारी चिंता, इत्यादि विविध गौण स्वरूपाचे भाव व्यक्त करण्याची कामगिरी नटास करावी लागते. म्हणून हें भाषण म्हणत असतां ठिकठिकाणीं विराम घेणें आवश्यक होऊन बसतें. प्रत्येक वेळीं निराळा भाव व्यक्त करतांना विराम घेणें सोयीचेंच नव्हे तर अपरिहार्य ठरतें. प्रत्येक भाव व्यक्त करितांना भिन्न प्रकारचा मुद्राभिनय दाखवावा लागेल, व त्या त्या भावनेस अनुसरून आवाजांत बदल करावा लागेल. इतकें तंत्र सांभाळून हें भाषण म्हटलें तरच तें परिणामकारक होईल.

सारांश, निरनिराळे स्थायी व व्यभिचारी भाव सूक्ष्मपणें प्रकट करून रसाविष्कार करणें हें नटाच्या कामगिरीचें महत्त्वाचें अंग होय. त्यासाठीं अंगविक्षेप, मुद्राभिनय, आवाजांतील चढउतार, इत्यादि साधनांचा योग्य उपयोग कसा करितां येईल, याचा प्रत्येक नटानें विचार करीत असावें. आपण स्वतः तशा भावनांचा अनुभव घेतलेला असेल तर पुनःप्रत्यय घेणें सोयीचें पडतें. परंतु प्रत्यक्ष अनुभवाच्या अभावीं कल्पनेनें तो अनुभव घेण्याचा हव्यास नटानें बाळगावयास पाहिजे. त्यासाठीं आपल्या भूमिकेशीं समरस होणें किती आवश्यक आहे तें निराळें सांगावयास नकोच. आपण विशिष्ट परिस्थितींत प्रत्यक्ष असल्याची कल्पना करून तदनुसार मुद्रेवर भाव कसे दाखवावयाचे याचा अभ्यास करणें उपयुक्त ठरेल. पुढें दिलेल्या कांहीं प्रसंगांच्या वेळीं मुद्राभिनय कसा करावयाचा तें आरसा पुढें ठेवून व जमल्यास एखाद्या तज्ज्ञ टीकाकारासमोर करून पहावें.

(१) तुमचा आठनऊ वर्षांचा मुलगा रोज सायंकाळीं ७ वाजण्याच्या सुमारास खेळून घरीं परत येतो. एक दिवस तुम्ही आपलीं कामें आटपून आठच्या सुमारास घरीं येतां तों तुमची पत्नी घाबऱ्याघाबऱ्या मुलगा अद्याप घरीं आला नसल्याचें सांगते. काय प्रकार असेल याचा तुम्ही विचार करीत आहांत, इतक्यांत बाहेरून मुलगा धावत येतो.

(२) बाहेरगांवीं कॉलेजमध्यें शिकत असलेल्या तुमच्या मुलाला तुम्हीं नुकतेच १०० रुपये पाठविले आहेत. आणखी पन्नास रुपये पाठवावे

म्हणून तुम्हांला त्याचें पत्र आलें आहे. मुलगा खर्चिक आहे हें तुम्हांस माहीत आहे. पत्र वाचतांच तुम्ही संतापून जातां.

(३) तुम्ही बाहेरच्या दिवाणखान्यांत वर्तमानपत्र वाचीत बसले आहांत. इतक्यांत एकाएकीं स्वयंपाकघरांतून तुमच्या पत्नीचें अस्पष्ट विव्हळणें ऐकूं येतें.

(४) परीक्षेंत पहिला वर्ग मिळण्याइतकी तुमची तयारी झाली असून प्रश्नपत्रिकाहि समाधानकारक रीतीनें सोडविल्या गेल्या असल्यानें तुम्हांस पहिला वर्ग मिळेल अशी जवळजवळ खात्री आहे. वर्तमानपत्रांत निकाल पाहत असतां तुमचें नांव पहिल्या वर्गांत दिसत नाहीं, इतकेंच नव्हे दुसऱ्या वर्गांतहि दिसत नाहीं.

(५) तुमची पत्नी बाळंतपणासाठीं प्रसूतिगृहांत गेली आहे. बाळंतपण कठीण वाटत असल्यामुळें तुम्ही चिंतातुर होऊन बाहेर बांकावर बसलां आहांत. इतक्यांत बाळंतपणाच्या खोलींतून डॉक्टर व नर्स बाहेर येतांना दिसतात. त्यांचे चेहरे मात्र अगदीं विकारशून्य आहेत. थोड्या वेळांत तीं तुम्हांस आनंदाची बातमी सांगतात.

(६) वरिष्ठानें तुम्हांला आपल्या खोलींत बोलावून निष्कारण तुमचा अपमान केला आहे. अशा स्थितींत तुम्ही त्याच्या खोलींतून बाहेर पडत आहांत.

(७) तुमची नोकरी लवकर सुटणार असल्याची तुम्हांस सूचना मिळाली आहे. अशा स्थितींत घरीं येतांच तुमची चिंतातुर मुद्रा पाहून तुमची मोठी मुलगी प्रेमानें जवळ येऊन ' तुमची प्रकृति बरी नाहीं का ? ' म्हणून विचारते. तुमची चिंता तिच्यापासून लपविण्याचा तुम्ही निष्फळ प्रयत्न करीत आहांत.

(८) तुम्हीं बँकेंत भरण्यासाठीं ३०० रु. नेलेले असतात. शंभराच्या तीन नोटा कोटाच्या आंतल्या खिशांत तुम्हीं ठेवलेल्या असतात. बँकेच्या कारकुनाजवळ देण्यासाठीं खिशांतून पैसे काढतांना खिशांतील इतर कागदाबरोबर ठेवलेल्या नोटा कुठें सांपडत नाहींत. कोटाचे व विजारीचे सर्व खिसे तुम्ही तपासून पाहतां.

(९) तुमचें एका तरुण स्त्रीवर प्रेम आहे. अलीकडे दुसऱ्या एका तरुणाशीं तिचा परिचय वाढत चालल्याचें तुमच्या ऐकण्यांत आलें आहे. एके दिवशीं त्या दोघांना एका उपाहारगृहांतून बाहेर येतांना तुम्ही पाहतां.

(१०) तुम्ही पैशाच्या अतिशय अडचणींत आहांत. चार ठिकाणीं कर्ज मागून तुम्हांस नकार मिळाला आहे. मनाच्या निराश अवस्थेंत तुम्ही एका परिचिताकडे पैशाची याचना करीत आहांत. तो तुम्हांस ताबडतोब पैसे द्यावयाचें कबूल करतो.

(११) तुम्ही फिरावयास गेलां असतां थोड्या अंतरावर आगगाडीच्या रुळावर तीन मुलें खेळत असतात. पलीकडून आगगाडी वेगानें येत असतांना दिसते. मुलांचें आगगाडीकडे लक्ष नसतें.

(१२) अल्पोपहाराच्या कार्यक्रमासाठीं जमलेल्या लोकांपैकीं कांहीं-जणांना तुमचा परिचय करून देतांना तुमचा स्नेही तुमची अतिशय स्तुति करीत आहे, व तें तुमच्या मनास अत्यंत अवघड वाटत आहे.

१ रंगभूमीवरील हास्यविनोद

मराठी नाट्यवाङ्मयांत नवरसांपैकीं हास्य आणि करुण या दोन रसांस मानाचें पान द्यावें लागेल. किंबहुना सर्वच भाषांतील नाट्यवाङ्मयासंबंधानें असें म्हणतां येईल. आनंद आणि दुःख हे मानवी मनास व्यापणारे प्रमुख भाव होत. आनंद हा विविध प्रकारचा असला तरी हास्य हें त्याच्या प्रकटीकरणाचें सर्वांत स्थूलरूप होय. रंगभूमीवर विनोदानें उत्पन्न होणाऱ्या आनंदात्मक हास्याचा या ठिकाणीं विचार करावयाचा आहे. मराठी नाट्यवाङ्मयांत हास्याइतकेंच करुणाला महत्त्वाचें स्थान आहे, हें खरें असलें, तरी मराठी रंगभूमीवर हास्याच्या आविष्कारांत जितकी विविधता दिसते तितकी करुणरसांत आढळत नाहीं. याचें कारण उघड आहे. हास्याच्या स्वरूपांतच मूलतः करुणरसापेक्षां अधिक विविधता आहे. करुणरसामागील शोककारण ज्या प्रमाणांत स्थूल किंवा सूक्ष्म असेल त्या प्रमाणांत रंगभूमीवर त्याचा आविष्कार स्थूल किंवा सूक्ष्म होणार एवढेंच. हास्याचें तसें नाहीं. हास्य निर्माण करणाऱ्या विनोदाचे भिन्नभिन्न प्रकार आहेत व प्रत्येकाचा आविष्कार भिन्न स्वरूपाचा असतो. आपल्याकडे हसण्याच्या कमीअधिक प्रमाणावरून हास्याचे स्मित, विहसित, हसित, उपहसित, अपहसित, अतिहसित असे भिन्न प्रकार मानिले असले तरी ते या ठिकाणीं अभिप्रेत नाहींत. हास्यविनोद ज्या कारणांनीं निर्माण होतो त्या कारणांस अनुसरून विनोदाचे जे प्रकार अलीकडे मानण्यांत येतात त्यांचा, व त्यांच्या आविष्काराचे जे भिन्नभिन्न प्रकार रंगभूमीवर अभिनयद्वारां दर्शविले जाऊं शकतात, त्यांचा येथें विचार करावयाचा आहे.

विनोदाचे शब्दनिष्ठ, कल्पनानिष्ठ, प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ इत्यादि जे प्रकार मानण्यांत येतात त्यांचा मराठी नाट्यवाङ्मयांत उत्कृष्ट परिपोष झाला आहे. देवल, कोल्हटकर, केळकर, खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर, अत्रे इत्यादि नाटककारांनीं आपापल्या नाटकांतून विविध विनोदप्रकारांचीं कारंजीं उडविलीं आहेत. त्यांनीं निर्माण केलेल्या विनोदाचा आविष्कार करण्यांत गणपतराव बोडस, देवधर, भांडारकर, दिनकर ढेरे, दामुअण्णा

मालवणकर, दामुअण्णा जोशी, धुमाळ, नागेश जोशी इत्यादि नटांनीं हातभार लाविला आहे. नाटयांतील रसनिर्मितीच्या यशाचा बांटा नाटककाराइतकाच नटाकडे जातो हें मान्य करावें लागेल. नाटयांत विविध रस निर्माण करण्याचें कार्य नाटककाराचें, तर त्या रसाचा रंगभूमीवर आविष्कार करण्याचें कार्य नटाचें, असें हें यश विभागलें जातें. विनोदाच्या बाबतींत मात्र विशिष्ट प्रकारच्या विनोदाच्या निर्मितीचें बरेंचसें श्रेय नाटककारास द्यावें लागेल. शब्दनिष्ठ व कल्पनानिष्ठ विनोदाच्या बाबतींत हा अनुभव येतो. "तुझ्याजवळ बोलायची सोयच नाहीं" या प्रभाकराच्या बोलण्याला लतिकेचें "तुमच्याजवळ सोयीचें बोलणेंच नाहीं मुळीं" असें उत्तर दिल्याबरोबर प्रेक्षकांत हंशा उत्पन्न झाल्याशिवाय राहणार नाहीं. काळ्या इंदुबिंदूंना पाहिल्याबरोबर "पांढरीं पातळें नेसवून तुम्हांला उन्हातान्हांतून घाम येईपर्यन्त फिरवून आणावें आणि तीं पातळें खुशाल काळ्या चंद्रकळा म्हणून विकीत सुटावें" ही महेश्वरास सुचलेली कल्पना कोणासहि व केव्हांहि हसवील. गडकऱ्यांनीं आपल्या सर्वच नाटकांत जागोजाग अनेक चमत्कृतिपूर्ण कल्पना पेरून ठेविल्या आहेत. त्या योगानें हास्य निर्माण करण्यास विशेष अभिनयकौशल्य पाहिजे असें नाहीं. प्रसंगनिष्ठ विनोदाचाहि प्रकार कांहींसा असाच आहे. 'प्रेमसंन्यासां' तील गोकुळ आपल्या मित्राजवळ आपल्या बायकोची भरपूर निंदा करीत असतांना ती पाठीमागून सर्व बोलणें ऐकते व एकदम पुढें येते, हा प्रसंगच असा आहे कीं, त्या ठिकाणीं हास्य उत्पन्न झाल्याशिवाय राहणार नाहीं. अर्थात् या विनोदप्रकारांतहि नटाच्या कौशल्याचा भाग थोडाथोडका नसतो. विनोद शब्दनिष्ठ असो किंवा कल्पनानिष्ठ असो, तो उठावदार रीतीनें प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर बिंबविणें हें कार्य कमी महत्त्वाचें नाहीं. या बाबतींतहि नटानटांतील फरक चटकन् दिसून येतो. महेश्वराची भूमिका श्री. दिनकर ढेरे यांनीं जितकी यशस्वी करून दाखविली तितकी दुसऱ्या कोणासहि करतां आली नाहीं हें विसरतां येत नाहीं.

स्वभावनिष्ठ विनोदाचा प्रकार मात्र यापेक्षां अधिक सूक्ष्म असतो. तो निर्माण करण्यांत लेखकानें जें कौशल्य दाखविलेलें असतें त्यास नटाच्या अभिनयाची योग्य ती जोड मिळाली नाहीं तर नटाकडून पात्राचें

स्वभावदर्शन तर नीट होत नाहींच, परंतु त्यांतील विनोदहि फिका पडतो. ‘ भावबंधनां ’ तील महेश्वराची भूमिका करणें फारसें कठीण नाहीं, परंतु धुंडिराजाची भूमिका मात्र सामान्य नटाला झेंपण्यासारखी नाहीं. याचें कारण हेंच कीं, त्याच्या स्वभावांतर्गत विनोदाचा आविष्कार करण्याची जबाबदारी सर्वस्वीं नटावर पडते. त्याचा बडबडेपणा, भोळसटपणा, चांगुलपणा, प्रेमळपणा, इत्यादि निरनिराळ्या गुणांचें साकल्यानें दर्शन घडवावयाचें, तर केवळ नाटककारानें त्याच्या तोंडीं घातलेलीं विनोदपूर्ण भाषणें उपयोगी पडावयाचीं नाहींत. त्याच्या स्वभावांतील हे सर्व विशेष योग्य रीतीनें व्यक्त होतील असा डौल (bearing) नटास एकसारखा कायम ठेवावा लागेल. तें नीट जमलें नाहीं, तर एका क्षणांत प्रेक्षकांस हसविणारा धुंडिराज दुसऱ्या क्षणीं प्रेक्षकांस डोळ्यांतून टिपें गाळावयास लावतो, हा प्रकार घडवून आणतां येणार नाहीं. धुंडिराजाचा विनोद केवळ त्याच्या शब्दांतून व कल्पनांतून निर्माण झालेला नसून त्याच्या बडबड्या, विसरभोळ्या, धांदरट स्वभावांतून निर्माण झाला आहे. या हास्योपादक गुणधर्मांबरोबर त्याच्या स्वभावास प्रेमळपणाची व सात्विकतेची जोड मिळाली असल्यामुळें प्रेक्षकांस त्याच्याबद्दल कमालीची सहानुभूति वाटत असते. धुंडिराजाचें स्वभावदर्शन घडवितांना नटानें जर किंचितहि विदूषकी दाखविली तर त्याला प्रेक्षकांची सहानुभूति मिळवितां येणार नाहीं. हास्य आणि करुण या दोन परस्परविरोधी रसांची एकाच स्वभावाचित्रांत सांगड घातल्याचें इतकें उत्कृष्ट उदाहरण मराठी वाङ्मयांत क्वचितच पहावयास सांपडेल.

सामान्यतः ज्या ठिकाणीं नाटकांतील विनोदी पात्र हसत असतें, व प्रेक्षकांस हसवीत असतें, किंवा निराळ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे पात्र व प्रेक्षक या दोहोंच्या ठिकाणीं हास हाच स्थायी भाव असतो, त्या ठिकाणीं विनोदनिर्मितीचें कार्य सुलभ असतें. सर्कशींतील विदूषक ज्या वेळीं वेडेवांकडे चाळे करीत असतो, दुसऱ्यांची चेष्टा करीत असतो, त्यावेळीं त्यास हास्य निर्माण करण्यास कष्ट पडत नाहींत. त्याच्या आचरट चेष्टांनीं प्रेक्षक आपोआपच हास्यरसांत वाहत जातात. ‘ भावबंधनां ’ तील महेश्वर आंधळ्याचें सोंग करून इंदूच्या रूपाचें वर्णन करतांना, “समज, तूं फारच

कुरूप असलीस, तुझी नजर तिरळी असली, तुझ्या तोंडावर तेहतीस कोटी देवांचा कबिला मुक्कामाला उतरला असला ......" असें मिस्किल उद्‌गार काढतो, तेव्हां तो मनांतल्या मनांत हसत असतो आणि प्रेक्षकांसहि हसवितो. "मी सुंदर नाहीं असें का वाटतें तुम्हांला?" या इंदूच्या प्रश्नाला "वाः, तुला सुंदर न म्हणायला माझे डोळे फुटले का आहेत?" असें आंधळ्या महेश्वरानें मिस्किलपणें उत्तर दिल्यावर तो स्वतः मनांतच हसत असेल, पण प्रेक्षकांत प्रचंड हंशा पिकतो. 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकांतील वैकुंठाचा मिस्किल विनोद अशाच स्वरूपाचा आहे. दादांनीं शंख फेकून मारल्याबरोबर "आतां कोर्टांत काय शंखानें मारलें म्हणून सांगूं ?" अशी मिस्किल कोटी करून तो हसूं लागतो, त्यावेळीं त्याच्याबरोबर प्रेक्षकहि सहजच हसूं लागतात. 'दूरचे दिवे' या नाटकांत सदानंद हाहि आपली प्रेयसी पुष्पा हिला खोडकर प्रत्युत्तरें देतांना स्वतः हसतो, तिला हसवितो, आणि प्रेक्षकांसहि हसवितो. संस्कृत नाटकांतून विदूषकाचें पात्र आपल्या बाष्कळ बोलण्यानें राजास व प्रेक्षकांसहि हसविण्याचें काम करीत असतें. या ठिकाणीं पात्रें व प्रेक्षक यांच्या ठिकाणीं एकाच भावनेचा प्रादुर्भाव होत असतो. अशा प्रकारचा विनोद उत्तान व स्थूल स्वरूपाचा असतो, व तो निर्माण करण्यासाठीं नटास विशेष अभिनय करावा लागत नाहीं. अर्थात् नटाच्या अभिनयकौशल्याप्रमाणें या विनोदाच्या आविष्कारांतहि थोडाफार फरक पडणारच.

ज्या ठिकाणीं पात्र व प्रेक्षक यांच्या मनांतील भाव भिन्न असतात त्या ठिकाणीं विनोदनिर्मितीचें कार्य अधिक सूक्ष्म असतें. पात्राच्या अंतःकरणांत भीति उत्पन्न झाली आहे व प्रेक्षक हसत आहेत, पात्र रडत आहे व प्रेक्षक हसत आहेत, पात्र रागावलें आहे व प्रेक्षक हसत आहेत, असे विनोदाचे प्रकार निर्माण करण्यास नटाच्या ठिकाणीं विशेष अभिनयकौशल्य असावें लागतें; व लेखकाच्या ठिकाणीं उच्च दर्जाची विनोदबुद्धि असावी लागते. 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकांत हेरंबराव वैकुंठास लिहिलेल्या पत्रांत 'तूं आतां मला मेलास' असे शब्द घालतो. तें पत्र वाचून कान्होबा वैकुंठ मेला म्हणून रडूं लागतो, आणि प्रेक्षक त्या वेळीं हसत असतात. हें या प्रकाराचें एक स्थूल उदाहरण आहे. श्री. वर्तक यांच्या

'लपंडाव' या नाटकांत प्रेमवेड्या वाटाण्याला त्याच्या प्रेयसीच्या नांवानें पत्र पाठवून त्याचे मित्र त्याची फजिती उडवितात, त्यावेळीं त्याची केविलवाणी स्थिति होते व प्रेक्षक हसत असतात. 'वेड्यांच्या बाजारां'-तील बाळाभाऊस त्याच्या प्रेयसीनें माळ्याकडून धक्के देववून हाकलून लाविल्यामुळें त्याच्यापुढें 'जगावें कीं मरावें' अशी हॅम्लेटसारखी बिकट समस्या उत्पन्न झाली असतां प्रेक्षकांस हसूं येत असतें. 'पुण्यप्रभावां'तील नूपुर सुदामासमोर दामिनीस उद्देशून 'बाजिंदी' 'छटेल' अशा शेलक्या विशेषणांची खैरात करीत असतांना सुदामाच्या अंगाचा तिळ-पापड होत असतो, पण प्रेक्षक हसत असतात. 'संशयकल्लोळ' नाटकांत रस्त्यावर घेरी येऊन पडलेल्या रेवतीस सांवरणाऱ्या फाल्गुनरावास पाहून कृत्तिका संतापानें चडफडत असते; परंतु प्रेक्षकांत हशा पिकत असतो.

अशीं अनेक उदाहरणें मराठी नाटकांतून देतां येतील. या निरनिराळ्या उदाहरणांतील पात्रांच्या ठिकाणीं निर्माण होणारी भावना जितकी तीव्र तितकें प्रेक्षकवर्गांत हास्य अधिक निर्माण होतें. या बाबतींत नटानें लक्षांत ठेवावयाची प्राथमिक गोष्ट म्हणजे प्रेक्षकवर्गांत हास्याचा कल्लोळ उत्पन्न झाला तरी आपल्या मुद्रेवर हास्याची छटा तिळमात्र दिसूं द्यावयाची नाहीं. नटाच्या मुद्रेवर हास्य दिसूं लागलें तर तो आपल्या भूमिकेशीं समरस झाला नाहीं असा अर्थ होतो, आणि यासारखी रसहानिकारक गोष्ट दुसरी नाहीं.

विनोदनिर्मितींत स्थूल आणि सूक्ष्म असे प्रकार आढळतात. केवळ विदूषकी चाळे करून, वेडेवांकडे अंगविक्षेप करून, उत्तान स्वरूपाच्या हास्योत्पादक क्रिया योजून निर्माण केलेला विनोद हा स्थूल स्वरूपाचा विनोद होय. असा विनोद सहजसाध्य असतो. नाटक पहावयास येणाऱ्या प्रेक्षकवर्गाची सरासरी सांस्कृतिक पातळी फारशी उच्च नसते, त्यामुळें अशा स्थूल विनोदप्रकारांचा प्रेक्षकांवर सहज परिणाम होतो. 'भाऊ-बंदकी' नाटकांतील दोघां भिक्षुकांच्या बायका आपसांत भांडून एकमेकींच्या झिंज्या ओढूं लागल्या म्हणजे प्रेक्षकवर्गांत सहजच हंशा पिकतो. 'भावबंधनां'तील इंदु-बिंदु महेश्वराचें बखोटें धरून दोन्ही बाजूंनीं त्याची ओढाताण करूं लागल्या कीं हंशा पिकणारच. त्याच नाटकांतील

'मोरेश्वरा 'च्या भूमिकेंत दामुअण्णा मालवणकर केवळ वेडेचार करून लोकांस कसे हसवीत असत हें पुष्कळांनीं पाहिलें असेल. नाटककारानें मोरेश्वराच्या तोंडीं भाषण असें फारच थोडें घातलें आहे. परंतु केवळ आपल्या वेडसर चाळ्यांनीं मोरेश्वर हंशा निर्माण करतो. विनोदी चित्र-पटांत पाय घसरून, किंवा कशांत तरी पाय अडकून विनोदी पात्रें पडल्याचें दाखवितात. तोहि स्थूल स्वरूपाच्या विनोदाचा प्रकार होय. पात्राच्या ठिकाणीं असलेली एखादी चमत्कारिक लकब दाखवून निर्माण केलेला विनोद याच सदरांत पडेल. 'सावित्री' नाटकांतील उठल्यासुटल्या "द्या बाबा टाळी" म्हणणारा महामति, 'सत्तेचे गुलामां'त प्रत्येक गोष्टींत "दादा काय म्हणतील" यांची चिंता करणारा कान्होबा, 'राजसंन्यासां'तील क्षणाक्षणाला "बजरंगबलीकी जय" बोलणारा मुद्गलधारी देहु दप्तरी, या पात्रांचा बराचसा विनोद त्यांच्या विशिष्ट लकबींतून निर्माण झाला आहे. नाटकांत एखादें तोतरें किंवा बहिरें पात्र घालून निर्माण केलेला विनोद याच मासल्याचा असतो. नाटककारानें तोतरें पात्र घातलें नसून केवळ विनोदनिर्मितीसाठीं एखाद्या पात्रास तोतरें बनविण्याची शक्कल कांहीं दिग्दर्शक लढवितात. श्री. देशपांडे यांच्या 'अंमलदार' या नाटकांत हरभट व नारभट या भिक्षुकांच्या तोंडीं घातलेली कोंकणी भाषापद्धति व त्यांचे कोंकणी हेल, असा स्थूल स्वरूपाचा विनोद निर्माण करतात.

वरील उदाहरणांत वर्णिलेल्या विनोदाचा प्रकार स्थूल असला तरी त्याच्या आविष्कारासाठीं अभिनयकौशल्य लागत नाहीं असें नाहीं. अशा विनोदास स्थूल म्हणण्याचें कारण इतकेंच कीं, वेडेवांकडे अंगविक्षेप, हास्यकारक क्रिया, उपक्रिया व लकबी, इत्यादि त्याच्या आविष्काराचीं साधनें स्थूल स्वरूपाचीं म्हणजे प्रेक्षकांस सहज समजण्यासारखीं असतात. या साधनांची परिणामकारक योजना करणें प्रत्येकास जमतें असें नाहीं. कशांत तरी पाय अडकून पडण्याची क्रिया एरव्हीं सहज घडत असली तरी रंगभूमीवर कृत्रिमपणें घडवून आणणें वाटतें तितकें सोपें नाहीं. 'भावबंधनां'-तील मोरेश्वराचे वेडसर चाळे कोणासहि जमतील इतके सोपे नाहींत. प्रेक्ष-कांवर होणाऱ्या परिणामाच्या दृष्टीनें या विनोदप्रकारास स्थूल म्हटलें आहे.

याउलट विनोदाचे कांहीं प्रकार सूक्ष्म असतात. ते मार्मिक प्रेक्षकांच्याच ध्यानांत येतात व त्यांचा आविष्कार करण्यासाठीं नटाच्या ठिकाणीं अभिनयकौशल्य, मार्मिक अवलोकन व उच्च दर्जाची विनोदबुद्धि असावी लागते. मागें स्वभावनिष्ठ विनोदाच्या आविष्कारासंबंधीं जो उल्लेख केला आहे तो या ठिकाणीं पुन्हां लक्षांत घ्यावा. एखाद्या व्यक्तीच्या स्वभावाचित्रणांतून विनोद निर्माण होत असेल तर त्याचा आविष्कार करण्यासाठीं पहिल्यापासून शेवटपर्यंत विशिष्ट प्रकारचा डौल (bearing) टिकवून ठेवावा लागतो. असा विनोद विजेसारखा क्षणभर चमकून प्रेक्षकांस दिपविणारा नसतो, तर चंद्राच्या शीतल चांदण्याप्रमाणें प्रेक्षकांचीं मनें मंद हास्यानें उजळत ठेवतो. एखाद्या भूमिकेच्या चित्रणांत विनोदाचा अंतःप्रवाह एकसारखा वाहत राहील अशी योजना करणें नाटककारा इतकेंच नटासहि कष्टसाध्य आहे. 'संशयकल्लोळ' नाटकांतील फाल्गुनरावाची भूमिका गणपतराव बोडसांनींच करावी असें लोक अद्याप म्हणतात. याचें कारण असें कीं, त्या भूमिकेंतील विनोदाचा आविष्कार करण्यासाठीं सतत कायम ठेवावा लागणारा डौल (bearing) त्यांना जसा जमला तसा दुसऱ्या कोणासहिं जमला नाहीं. हा डौल साधून तद्द्वारां विनोदाचा आविष्कार करण्याचें काम अधिक सूक्ष्म आहे. ही सूक्ष्मता ज्या नटास साधत नाहीं त्याच्या भूमिकेचा प्रेक्षकांवर इष्ट तो परिणाम होत नाहीं. त्या भूमिकेंतील विनोदाचें मर्म प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येत नाहीं. म्हणजे एकप्रकारें लेखकास अन्याय केल्यासारखें होतें. म्हणून स्वभावनिष्ठ विनोदाचा आविष्कार करण्यासाठीं नटाच्या अंगीं विशेष अभिनयकौशल्य असावें लागतें. इतकेंच नव्हे तर त्याचा पोषाख, त्याची देहयष्टि, त्याचें चालणें, बोलणें, सर्वच त्या भूमिकेस अनुकूल असावें लागतें. गणपतराव बोडस फाल्गुनरावाच्या भूमिकेंतील मर्म नुसत्या नाकावर पुढें ओढलेल्या चष्म्यांतून पाहण्याच्या क्रियेनें प्रेक्षकांच्या मनावर ठसवीत असत. त्यांच्या पाहण्यांतून, चालण्यांतून, बोलण्यांतून, नुसत्या उभें राहण्यांतून, संशय ओसंडत आहे असा भास होत असे. रंगभूमीवर संशयग्रस्त फाल्गुनराव मूर्तिमंत उभा केला असेल तर तो बोडसांनींच. तसेंच 'मानापमानां'तील लक्ष्मीधर, 'मृच्छकटिकां'तील शकार, या भूमिका

बोडसांनीं अमर केल्या त्या याच सूक्ष्म आविष्कारपद्धतीमुळें. 'एकच प्याला' या नाटकांतील तळीरामाची भूमिका पूर्वी गंधर्व नाटक मंडळींतील श्री. देवधर हे करीत असत. त्यांची देहयष्टिच या भूमिकेस सर्वस्वीं योग्य होती, व ती भूमिकाहि ते इतकी समजून करीत कीं, तळीरामाचा पुष्कळसा विनोद शब्दनिष्ठ व कल्पनानिष्ठ असूनहि तळीरामाच्या स्वभावाचें वैशिष्टय व त्यांतील विनोद, यांचा आविष्कार देवधरांसारखा पुढें कोणासहि साधला नाहीं, असाच नाटयप्रेमी रसिक अभिप्राय देतील असें वाटतें. श्री. दिनकर ढेरे यांच्या 'महेश्वरा'च्या भूमिकेबद्दल मागें लिहिलेंच आहे. कांहीं विनोदी भूमिकांवर कांहीं विशिष्ट नटांचा छाप पडलेला आढळतो त्याचें मर्म हेंच होय. त्या त्या भूमिकेचें विनोदगर्भ स्वभावदर्शन त्या त्या नटांसच नेमकें घडवितां आलें, इतरांस तें जमलें नाहीं, हाच त्याचा अर्थ.

विनोदी भूमिकेंतील हा व्यक्तिमत्त्वाच्या आविष्काराचा सूक्ष्म प्रकार सोडला, तर सामान्यतः विनोद निर्माण करण्यांत अंगविक्षेप, भाषणपद्धति व मुद्राभिनय यांचा मोठा भाग असतो हें मान्य करावें लागेल. कोणताहि साधा अंगविक्षेप घेतला तरी एखादा मनुष्य त्या योगानें ऐकणारांस हसवूं शकतो व दुसऱ्या एखाद्या माणसाच्या त्याच अंगविक्षेपाचा कांहींएक परिणाम होत नाहीं, हें आपण नित्याच्या व्यवहारांतहि पाहतों. कांहीं लोकांना बोलण्याचालण्याची विनोदी लकब साधलेली असते. सर्वांनाच ती साधत नाहीं. विनोदी अभिनय ही खरोखरी जन्मजात देणगी आहे असें म्हटलें असतां चालेल. अमका मनुष्य मोठा गमत्या आहे असें आपण म्हणतों, याचा अर्थ असा कीं, साध्या बोलण्यांतून, चालण्यांतून, अंग-विक्षेपांतून, एखाद्या गोष्टीचें वर्णन करण्याच्या पद्धतींतून, विनोद निर्माण करण्याची युक्ति त्याला साधलेली असते. कांहीं लोकांच्या अंगांत नास्य कसें तें नसतेंच. मुळांतच अंगीं नास्य असल्याशिवाय विनोदी काय, कुठलाच अभिनय जमणें शक्य नाहीं. अर्थात् जन्मजात नास्यगुण अंगीं असले तरी त्यांचा रंगभूमीवर आविष्कार करण्यासाठीं साधना करणें आवश्यक आहेच. ज्यांच्या अंगीं स्वभावतःच नास्यगुण आहेत त्यांनीं विशिष्ट परिणाम साधण्यासाठीं थोर नट काय युक्त्याप्रयुक्त्या योजतात याचें सूक्ष्म

अवलोकन करण्याची संवय ठेवावी. एखाद्या अगदीं साध्या दिसणाऱ्या अंगविक्षेपांतून किंवा क्रियेंतून विनोद कसा निर्माण करावयाचा याचें शिक्षण थोर नटांच्या अभिनयाचें अवलोकन केल्यानें प्राप्त करून घेतां येण्यासारखें आहे. प्रसिद्ध नट चार्ली चॅपलीन हा विनोद निर्माण करण्यासाठीं कधीं वेड्यावांकड्या अंगविक्षेपांचा अवलंब करीत नाहीं. त्याच्या अगदीं साध्या अंगविक्षेपांतून विनोद ओसंडत असतो. त्याचें तें पावलें फांकवून फेंगडें चालणें, हातांतील छडी वांकवून तिच्या आधारें उभें राहणें, बावळ्या चेहऱ्यानें स्मित करणें व डोक्यावरील हॅट हलक्या हातानें उचलून अभिवादन करणें, या सर्वच क्रिया अगदीं साध्या असून कमालीच्या हास्यकारक असतात. सामान्य माणसानें तशाच क्रिया केल्या तर त्यांतून हास्य निर्माण होणार नाहीं.

विनोद उत्पन्न करण्यासाठीं कसे अंगविक्षेप करावे यासंबंधीं नियम घालून देणें अगर त्यांचें शब्दांत वर्णन करणें अशक्य आहे. त्यासाठीं मुळांतच विनोदीपणा अंगीं असावयास पाहिजे. जन्मजात विनोदाची देणगी असणारांना श्रेष्ठ दर्जाच्या विनोदी नटाच्या अंगविक्षेपांपासून पुष्कळ शिकतां येण्यासारखें आहे. एक गोष्ट मात्र सांगावीशी वाटते, ती अशी कीं, विनोद निर्माण करण्यासाठीं वेडेवांकडे अंगविक्षेप उपयोगी पडत असले तरी अशा अंगविक्षेपांचा परिणाम असंस्कृत प्रेक्षकांवर होतो तसा सुसंस्कृत अभिरुचीच्या प्रेक्षकांवर होत नाहीं. मागें एके ठिकाणीं अंगविक्षेपांसंबंधीं शेक्सपिअरनें हॅम्लेटच्या तोंडून नटास उद्देशून ज्या सूचना घातल्या असल्याचा उल्लेख केला आहे, त्या या ठिकाणीं लक्षांत ठेवावयास पाहिजेत. "Do not saw the air too much with your hands; but use all gently" इत्यादि हॅम्लेटनें दिलेल्या सूचनांचा हाच रोख आहे कीं, वेडेवांकडे चाळे सुसंस्कृत मनुष्याचें मन रिझवूं शकत नाहींत. शेक्सपिअर यासंबंधीं पुढें म्हणतो, "Though it make the unskilful laugh, it cannot but make the judicious grieve". म्हणजे वेडेवांकडे हातवारे केल्यानें अनभिज्ञ लोकांस हंसूं येईल; परंतु जाणत्या लोकांस त्यांपासून आनंद होणार नाहीं. म्हणूनच अंगविक्षेपांत संयम हवा. संयमपूर्वक केलेल्या अंगविक्षेपांचा परिणाम भडक अंगविक्षेपांपेक्षां

अधिक होतो. अर्थात् संयमपूर्वक अंगविक्षेप करणें म्हणजे चोरटेपणानें करणें नव्हे हें लक्षांत ठेवावें. अंगविक्षेप मोकळे असावे, परंतु भडक नसावे एवढाच त्याचा अर्थ. सर्कशींतील विदूषक भडक अंगविक्षेपांनीं विनोद निर्माण करितात. गणपतराव बोडसांसारखा अभिजात नट 'फाल्गुनरावा' च्या भूमिकेंत कांहींएक अंगविक्षेप न करितां नुसता समोर उभा राहून नाकावर पुढें ओढलेल्या चष्म्याआडून पाहूं लागला कीं, प्रेक्षक हसूं लागतात. परंतु सामान्यत: विनोदी नटांची प्रवृत्ति भडक अंगविक्षेप करून प्रेक्षकांस हंसविण्याकडे असते. याचें कारण उघड आहे. नाटक पाहावयास येणाऱ्या लोकांची सरासरी अभिरुचि बेताची असते हें त्यांस ठाऊक असतें. उच्च दर्जाची अभिरुचि असलेले लोक एकंदरींत कमीच असतात. तेव्हां सामान्य प्रेक्षकांस आवडेल व हंसवील असा अभिनय करण्याकडे नटांची प्रवृत्ति व्हावी हें साहजिक आहे. विनोदी नट म्हणून छाप बसलेल्या नटांस अभिनयातिरेक (over-acting) करण्याचा मोह नेहमीं होतो. परंतु तो कटाक्षानें टाळला पाहिजे. नाटकांतील विनोद म्हणजे विदूषकी विनोद नव्हे. कित्येक वेळां नाटककारानें एखाद्या विनोदी पात्राचें केलेलें स्वभावचित्रण लक्षांत न घेतां केवळ विदूषकी अभिनय करून हास्य निर्माण करण्याचा नटास मोह होतो. 'पुण्यप्रभावां'-तील सुदाम या पात्राच्या स्वभावचित्रणांत त्याचा संशयीपणा हा स्थायी भाव मानला आहे. तो लक्षांत घेऊन संशयीपणाचेंच दर्शन सतत घडविण्याचा नटानें प्रयत्न करावयास पाहिजे. त्याच्या अभिनयांत कोठेंहि विदूषकी दिसतां कामा नये. 'सत्तेचे गुलाम' मधील कान्होबा हा एक परप्रत्ययनेयबुद्धि बावळट मनुष्य आहे. त्याचें स्वभावदर्शन घडवितांना हाच स्वभावविशेष दर्शविण्याबद्दल कटाक्ष ठेवावयास पाहिजे. 'भावबंधनां'-तील मोरेश्वराच्या अर्धवटपणाचें दर्शन घडवितांना संयम बाळगण्याची आवश्यकता आहे. त्याला नाटकात बोलावयाचें फार थोडें आहे. केवळ अभिनयानें त्याचें स्वभावदर्शन घडवावयाचें आहे. मोरेश्वराच्या भूमिकेंत अजागळपणाचा अभिनय करतांना अभिनयातिरेक करण्याचा मोह सहज होण्यासारखा आहे. धनेश्वरपंतांच्या घरीं लतिका, मालती, प्रभाकर, मनोहर वगैरे मंडळी बसली असतांना श्रीमंत परंतु

अजागळ अशा या लतिकेच्या नियोजित वराला धनेश्वरपंत तेथें बोलावून घेतात. त्या वेळीं आपल्या श्रीमंतीचें बावळट प्रदर्शन करतांना तो जे चाळे करितो, त्यांचा अभिनय करतांना नटानें जर संयम बाळगला नाहीं, तर त्याचें स्वभावचित्रण लेखकानें केलें आहे त्यापेक्षां भलतेंच भडक होईल. शिवाय दुसरा परिणाम असा होईल कीं, त्याच्या त्या अतिरिक्त वेड्या चाळ्यांकडेच प्रेक्षकांचें लक्ष लागेल व त्यामुळें उत्पन्न होणाऱ्या हास्य-कल्लोळांत इतरांचें भाषण नीट ऐकूं जाणार नाहीं. कित्येक वेळां असें होतें कीं, एखाद्या गंभीर प्रसंगीं विनोदी पात्र रंगभूमीवर असेल, तर त्यास भलत्या वेळीं वेडेवांकडे चाळे करून हास्य निर्माण करण्याचा मोह होतो. 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील सहाव्या अंकांत कालिंदी मुलाला पुरण्यासाठीं स्मशानांत गेली असतां त्या ठिकाणीं वेषांतर केलेला राजा व नूपुर येऊन पोंचतात. एका बाजूस कालिंदीचें अत्यंत हृदयस्पर्शी स्वगत भाषण चालू असतांना नूपुराकडून भलत्या वेळीं विनोद निर्माण करण्याचा मोह गडकऱ्यांसारख्या थोर नाटककारालाहि आवरतां आला नाहीं, तेथें नटाचा काय दोष ? एवढें मात्र खरें कीं, त्या ठिकाणीं नूपुराच्या विनोदानें रसभंग होतो. त्याच प्रवेशांत कालिंदीसमोर प्रकट होऊन राजा तिला आपण कोण आहोंत तें सांगतो, तेव्हां वेषांतर केलेल्या राजाला पूर्वी दटावणाऱ्या नूपुराची घाबरगुंडी उडते. त्या वेळींहि नूपुरानें संयमपूर्वक अभिनय केला नाहीं, तर भलत्या वेळीं प्रेक्षकांत हंशा उत्पन्न होऊन रसभंग होण्याचा संभव असतो. गडकऱ्यांच्या नाटकांत कांहीं स्थळें अशीं दाखवितां येतील कीं, ज्या ठिकाणीं अगदीं अस्थानीं विनोद उत्पन्न होण्यासारखे प्रसंग किंवा कोट्या लेखकानें घातलेल्या आहेत. "मुलगी सासरीं जातांना काय होतें तें मुलीच्या बापाखेरीज कुणाच्या बापाला कळणें शक्य नाहीं." हें भावबंधनांतील धुंडिराजाचें भाषण कोणत्या प्रसंगीं घातलेलें आहे याचा विचार करतां 'बापा'संबंधींची कोटि गडकऱ्यांनीं त्या ठिकाणीं घालावयास नको होती असें म्हणावें लागेल. त्या ठिकाणीं नटानें 'कुणाच्या बापाला' या शब्दांऐवजीं 'कोणालाहि' असा शब्द घालून बदल करून घेतला तरच अस्थानीं निर्माण होणारा विनोद टाळतां येईल. सांगावयाचें तात्पर्य असें कीं,

विनोद केव्हांहि औचित्य पाहून करावा. केवळ प्रेक्षकांस हसविण्यासाठीं विनोद करणें योग्य नव्हे. हास्यविनोद निर्माण करण्यासाठीं अंगविक्षेप करतांना नटानें ही गोष्ट कटाक्षानें ध्यानांत धरावी.

भडक अंगविक्षेपांपेक्षां मुद्राभिनयानें अधिक चांगला विनोद निर्माण होऊं शकतो. तो अधिक सूक्ष्म व अधिक कलात्मक असतो. मुद्राभिनय उत्कृष्ट साधला तर अंगविक्षेपांची फारशी आवश्यकताहि भासत नाहीं. 'भावबंधनां' तील मोरेश्वराची भूमिका करतांना आचरट चाळे करण्यापेक्षां केवळ बावळी मुद्रा धारण करून बसलें असतां तें जास्त परिणामकारक होईल असें वाटतें. अर्थात् अंगविक्षेप मुळींच करूं नयेत, असें कोणी म्हणणार नाहीं. परंतु अगदीं आवश्यक तेवढेच अंगविक्षेप आणि तेहि संयमपूर्वक केले असतां मुद्राभिनयाच्या द्वारें चांगला विनोद निर्माण करतां येईल व तो अधिक कलात्मक व परिणामकारक होईल. इंग्रजी चित्रपटसृष्टींतील लॉरेल व हार्डी या जोडगोळीच्या विनोदांत अवखळपणा पुष्कळ असतो हें खरें असलें, तरी संयमशील मुद्राभिनयानें उत्कृष्ट विनोद निर्माण केल्याचीं उदाहरणेंहि त्यांच्या चित्रपटांत विपुल असतात. दोघांचें कांहींतरी भांडण झालेलें असतें; लॉरेल चिडून हार्डीच्या तोंडावर लोण्यासारखा कांहींतरी चिकट पदार्थ फेंकून मारतो व त्याचा सगळा चेहरा त्यानें माखून टाकतो; हार्डी अगदीं शांतपणें आपला चेहरा पुसून काढतो आणि नुसता लॉरेलकडे पाहत राहतो; संतापानें काय करूं आणि काय नाहीं असें त्याला झालेलें असतें; परंतु क्षणभर त्याच्यानें कांहीं करवत नाहीं; मुद्रेवर संतापाचा भावसुद्धां न दाखवितां तो त्याच्याकडे स्तब्धपणें पाहत असतो; त्या वेळच्या त्याच्या निर्विकार स्तब्धतेनेंच केवढा विनोद निर्माण होतो ! श्री. दिनकर ढेरे यांच्या भूमिकांत अवखळ विनोद भरपूर असला तरी त्यांनाहि विनोदी मुद्राभिनय उत्कृष्ट साधत असे. मराठी नाट्य-वाङ्मयाच्या विकासाबरोबर मराठी रंगभूमीवरील विनोदी अभिनयहि अधिक सूक्ष्म व संयमशील होत गेला आहे. एके काळच्या 'फार्सां-' तील विनोदाच्या नांवावर घातलेला धांगडधिंगा व ग्राम्यपणा पुढील काळच्या नाटकांत दिसत नाहीं. कोल्हटकर—गडकरी यांचा विनोद बराचसा शब्दनिष्ठ व कल्पनानिष्ठ आहे. अत्रे यांनीं या बाबतींत एक पाऊल

पुढें टाकलें आहे. त्यांच्या नाटकांत चमत्कृतिपूर्ण कल्पनांनीं उत्पन्न केलेल्या विनोदाचीं अनेक उदाहरणें असलीं, तरी त्यांच्या विनोदाचा भर चमत्कृति-पूर्ण प्रसंगांवर व हास्योत्पादक स्वभावचित्रांवर आहे. रांगणेकर यांच्या नाटकांतहि कांहीं उत्तम विनोदपूर्ण स्वभावचित्रांचीं उदाहरणें सांपडतात. याचा परिणाम असा झाला आहे कीं, रंगभूमीवर विनोदाचा आविष्कारहि अधिक सूक्ष्म व कलात्मक पद्धतीनें केला जात आहे. तसें करतांना भडक अंगविक्षेपांपेक्षां सूक्ष्म मुद्राभिनयाचा अधिक प्रमाणांत अवलंब केला जावा हें स्वाभाविक आहे.

अंगविक्षेप व मुद्राभिनय या दोन अंगांप्रमाणें भाषणपद्धति हेंहि विनोदनिर्मितीचें उत्कृष्ट साधन आहे. एकच वाक्य दोन निरनिराळीं माणसें उच्चारतात; परंतु एकाच्या भाषणानें ऐकणारे खदखदां हंसूं लागतात, व दुसऱ्याच्या भाषणानें विनोद निर्माण होत नाहीं, असा रोजच्या व्यवहारांत अनुभव येतो. एखाद्याच्या बोलण्याच्या पद्धतींतच विनोदाची मजेदार झांक असते. सर्वांना तें साधत नाहीं. नाटकांतहि तसेंच आहे. चमत्कृतिपूर्ण कल्पनांनीं हास्य उत्पन्न करणारीं वाक्यें सोडलीं तर कांहीं अगदीं साध्या दिसणाऱ्या वाक्यांत मूळचा विनोदाचा अंश उत्तान स्वरूपांत दिसत नसतांना, तीं वाक्यें विशिष्ट पद्धतीनें उच्चारून नटास विनोद उत्पन्न करतां येतो. मागें म्हटल्याप्रमाणें विनोदपूर्ण भाषण-पद्धति कांहीं लोकांना स्वभावतःच जमते हें खरें असलें, तरी एखाद्या वाक्यांतून विनोद कसा निर्माण करतां येईल, यासंबंधीं कांहीं संकेत बसवितां येण्यासारखे आहेत. आवाजांत चढउतार करणें, गति कमीअधिक करणें, विवक्षित स्थळीं विराम देणें, इत्यादि उपायांनीं विनोदास उठाव देतां येतो. उदाहरणार्थ, 'भावबंधन' नाटकांतील पुढील उतारा पाहा—

इंदुः—तुम्हांला कुणीं सांगितलं आहे वाटतं, कीं मी दिसायला आपली अशीतशीच आहें म्हणून ?

महेश्वरः—कोणीं कांहीं सांगितलं नाहीं मला. आणि समज, तूं फारच कुरूप असलीस, तुझा रंग काळाकुळकुळीत असला, तुझी नजर तिरळी असली, तुझी मान तिरपी असली, तुझ्या तोंडावर तेहेतीस कोटी देवांचा कबिला मुक्कामाला उतरला असला...

यांतील महेश्वराच्या भाषणांत मूळचा कल्पनानिष्ठ विनोद आहेच. परंतु त्यांतील प्रत्येक वाक्य ठासून व सावकाश उच्चारलें असतां जितका विनोद निर्माण होईल, त्यापेक्षां "तूं कुरूप असलीस..." या वाक्यापासून पुढचीं वाक्यें पूर्वीपेक्षां किंचित् गति वाढवून पटापट एकांमागून एक उच्चारलीं तर अधिक विनोद उत्पन्न होईल. याच प्रवेशांत इंदु-महेश्वर यांच्या संवादांतील आणखी एक भाग पाहा—

इंदुः—नाहीं सांगायची; पण एका अटीवर –

महेश्वरः—कोणती अट ?

इंदुः—तुम्हीं माझ्याशीं लग्न केलं पाहिजे.

महेश्वरः— (स्वगत) अरे बापरे, घातवार, व्यतिपात, संक्रांत, किंक्रांत, मरीआई, बारावा बृहस्पति, साडेसाती, सारीं एकदम उपटलीं !

यांपैकीं "घातवार, व्यतिपात..." हें महेश्वराचें वाक्य उच्चारतांना स्वल्पविरामागणिक थांबत थांबत एकएक शब्द उच्चारला असतां विनोद निर्माण होणार नाहीं. हे सगळे शब्द भराभर एका दमांत उच्चारले असतां हास्य निर्माण होईल.

या उलट याच प्रवेशांत महेश्वर नाइलाजानें इंदूला लग्नाचें वचन देतो त्यावेळचें त्याचें भाषण पहा—

महेश्वरः–(तिचा हात धरून) दे पाहूं तुझा हात! हं! हे स्वर्गस्थ देवांनो, आणि हे स्वर्गाखेरीज दुसरीकडे खितपत पडलेल्या पितरांनो, तुमच्या साक्षीनें या इंदूला मी तिच्याशीं लग्न करण्याचें वचन देतों...

या भाषणांतील "तुमच्या साक्षीनें......" यापुढील भाग एकेक शब्द सावकाश उच्चारीत म्हटला तर त्यायोगें महेश्वराचा हताशपणा व्यक्त होऊन अधिक विनोद निर्माण होईल.

'दूरचे दिवे' या नाटकांत रावबहादूर व सदानंद यांच्या संवादांत पुढीलप्रमाणें वाक्यें आहेतः—

रावः—आजचा 'दैनिक भारत' पाहिलात का ?

सदानंदः— अर्थात् नाहीं. मला दैनिकें वाचणें फारसें आवडत नाहीं. कारण तीं रोज वाचावीं लागतात.

येथें 'मला दैनिकें वाचणें फारसें आवडत नाहीं' यानंतरचें वाक्य लागलींच न उच्चारतां तेथें क्षणभर विराम घ्यावा. रावबहादुरांनीं यावर 'कां ?' असा प्रश्न (लेखकानें घातला नसला तरी) विचारावा, किंवा निदान प्रश्नार्थक मुद्रा करावी, अशी अपेक्षा असतेच. त्याला स्वाभाविक उत्तर म्हणून 'कारण तीं रोज वाचावीं लागतात' हें वाक्य म्हणावयाचें आहे. तें वाक्य पूर्वीच्या वाक्यापेक्षां किंचित् अधिक त्वरेनें व हलक्या आवाजांत उच्चारल्यानें त्या वाक्यांतील अनपेक्षित चमत्कृति अधिक तीव्रतेनें प्रतीत होऊन विनोद निर्माण होतो.

आवाजाच्या चढउतारानें निर्माण होणाऱ्या विनोदाचें उदाहरण म्हणून 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकांतील (अं. ३ प्र. ३) मार्तंडराव मंगलमूर्ति यांनीं खादीचा पोषाख घालून शेतकऱ्यांसमोर दिलेल्या भाषणांतील कांहीं भाग पहावा.

मार्तंडरावः—आपली जन्मभूमि, आपली कर्मभूमि, आपली धर्मभूमि, आज कुठें आहे ? आपला स्वदेश, आपलें स्वराज्य, आपलें साम्राज्य, आपले हक्क, आज कुठें आहेत ? स्वदेशासाठीं, स्वराज्यासाठीं, आपल्या हक्कांची पायमल्ली टाळण्यासाठीं काय केलं पाहिजे ?...

या ठिकाणीं अधोरेखित वाक्यखंडांबरोबर आवाज चढवीत नेऊन शेवटल्या अधोरेषाविरहित खंडाच्या वेळीं आवाज उतरवून प्रत्येक वाक्य उच्चारलें असतां विनोद निर्माण होईल. तसेंच पुढें—

"तुम्हीं नको म्हटलं तरी तें मी सांगणार. कां सांगणार ? तें माझं पवित्र कर्तव्य आहे, तें माझं ध्येय आहे, तें माझं सामर्थ्य आहे...मग तें असं म्हणजे काय ? तें मी मुळींच सांगणार नाहीं. तें तुम्हीच समजा... तें कळलं तर देशाचं दारिद्य दूर होईल...मग तें असं म्हणजे काय आहे ? तें हेंच कीं, तुम्हीच आपला उद्धार करून घ्या..."

अधोरेखित वाक्यांपूर्वी क्षणभर विराम घेऊन तीं वाक्यें पूर्वीच्या

वाक्यांपेक्षां किंचित् हलक्या आवाजांत व जलद उच्चारलीं असतां विनोद उत्पन्न होईल. वरीलपैकीं पहिल्या भागांतील चढत्या आवाजांत उच्चारावयाच्या वाक्यखंडांत विडंबनात्मक नाटकीपणा (melodrama) आणल्यामुळें हास्य उत्पन्न होतें. दुसऱ्या भागांतील अधोरेखित वाक्यां-पूर्वी विराम घेतल्यानें वक्त्यानें विचारलेल्या प्रश्नांच्या उत्तरासंबंधीं कुतूहल उत्पन्न होतें व त्या कुतूहलाची पूर्ति अनपेक्षित व क्षुद्र स्वरूपाच्या उत्तरानें झाल्याकारणानें अपेक्षाभंग होऊन विनोद निर्माण होतो. तीं वाक्यें हलक्या आवाजांत उच्चारल्यानें अनपेक्षितपणें होणाऱ्या अपेक्षा-भंगास व तज्जन्य विनोदास उठाव मिळतो.

भाषणपद्धतींत परिणामकारकता निर्माण करण्यास ज्याप्रमाणें विराम अत्यंत उपयोगी पडतो, त्याप्रमाणें विनोद निर्माण करण्यांतहि विरामाचा फार उपयोग होतो. सामान्यतः विरामानें जिज्ञासानिर्मिति होते व म्हणून तो परिणामकारक ठरतो हें मागें भाषणपद्धतीच्या विवेचनांत सांगितलेंच आहे. विनोदनिर्मितीच्या बाबतींत विरामानें जिज्ञासानिर्मितीबरोबर पुढें होणाऱ्या जिज्ञासापूर्तींतील हास्यास्पद अपेक्षाभंगामुळें हास्यनिर्मितीस साहाय्य होतें. याचें एक उदाहरण आतांच दिलें. आणखी एकदोन उदाहरणें पाहूं. 'भावबंधन' नाटकांत (अंक ३ प्र. २) इंदु व बिंदु महेश्वराला दोन्ही बाजूंनीं धरून ओढतात, त्या वेळीं तो त्यांस म्हणतो, "हें पाहा, तिलोत्तमेसाठीं सुंदोपसुंद झगडून मेले, त्याप्रमाणें तुम्ही माझ्यासाठीं आधीं द्वंद्वयुद्ध खेळा." हें वाक्य उच्चारतांना वाक्याच्या प्रथमार्धानंतर ('झग-डून मेले' यानंतर) क्षणभर विराम घेतला असतां पुढें महेश्वर काय सांगणार आहे याबद्दल कुतूहल उत्पन्न होतें व पुढील अनपेक्षित हास्या-स्पद कल्पनेनें हंसूं येतें. हें वाक्य उच्चारतांना रा. दिनकर ढेरे त्यांत थोडी पदरची भर घालून आणखीच विनोद निर्माण करीत असत. 'माझ्यासाठीं आधीं द्वंद्वयुद्ध खेळा' असें म्हणून वाक्य अर्धवट सोडल्या-सारखें करून, क्षणभर विराम घेऊन त्याच्यापुढें 'आणि मरा' ही पुस्ती जोडीत असत. त्या ठिकाणीं घेतलेल्या विरामामुळें पुढें जोडलेल्या पुस्तीस उठाव येऊन विलक्षण हास्य निर्माण होत असे. 'दूरचे दिवे' या नाटकांत

(अंक २) सदानंद व पुष्पा यांच्या नर्मविनोदात्मक संवादांत पुढीलप्रमाणें वाक्यें आहेत –

सदानंदः—देवाप्रमाणें सौंदर्याचीहि लोक पूजा करितात व त्यापासून दोन हात दूर राहतात.

पुष्पाः—सौंदर्यापासून, निदान सुंदर स्त्रियांपासून पुरुष दोन हात दूर राहतात याला कांहीं पुरावा नाहीं. उलट ते जास्त जवळ येण्याचा प्रयत्न करितात.

सदानंदः—त्याचं कारण आहे. ज्यांना दुरून आपण सुंदर समजत होतों त्या तितक्याशा सुंदर नसतात असें त्यांना आढळून येतें....

यामागील सदानंदाच्या विरोधाभासात्मक विनोदी प्रत्युत्तराची पार्श्वभूमि लक्षांत घेतली असतां सदानंदाच्या पुढील उत्तरांतील विरोधाभासाबद्दल प्रेक्षकांस कुतूहल उत्पन्न झालेलेंच असतें. परंतु तें उत्तर देण्यापूर्वी 'त्याचं कारण आहे' हे शब्द उच्चारल्यावर त्या ठिकाणीं क्षणभर विराम घेऊन, थोडें खोडसाळपणें हास्य केलें असतां, पुढील उत्तराबद्दल अधिकच कुतूहल उत्पन्न होईल व पुढच्या भाषणानें हास्याचा एकदम स्फोट होईल. त्या ठिकाणीं विराम न घेतां तसेंच उत्तर दिलें तर अर्धा-अधिक विनोद नष्ट होईल.

अशीं उदाहरणें अनेक देतां येतील. परंतु तेवढा या ठिकाणीं अवकाश नाहीं. सांगावयाचें तात्पर्य इतकेंच कीं, मूळ नाटकांत उत्तानपणें विनोद प्रतीत होत नसला तरी विशिष्ट प्रकारच्या अंगविक्षेपांनीं, मुद्राभिनयानें, किंवा भाषणपद्धतीनें त्या ठिकाणीं विनोद निर्माण करतां येतो; किंवा मुळांत असलेल्या विनोदास अधिक उठाव देतां येतो.

विनोदनिर्मितीसाठीं कित्येक वेळां दोन नटांचें सहकार्य आवश्यक असतें. कित्येक वेळां असा प्रसंग येतो कीं, दोघांच्याहि वाक्यांत विनोद असतो व एकाच्या विनोदानें उत्पन्न झालेलें हास्य दुसऱ्याच्या विनोदास झांकून टाकतें. अशा वेळीं ज्याचा विनोद अधिक महत्त्वाचा, म्हणजे प्रसंगास अनुसरून असेल, त्याच्या विनोदास वाव देणें हें दुसऱ्या नटाचें कर्तव्य ठरतें. अशा वेळीं त्यानें आपला विनोद झांकण्याचा प्रयत्न करणेंच

योग्य ठरेल. याचें 'भावबंधन' (अंक १ प्र. १) नाटकांतील उदाहरण घेऊं.

धुंडिराज :–या मोरेश्वराची आजी एकदां वारली–अगदीं लहानपणीं घरं का ?

घनश्याम :–कुणाच्या ? तिच्या लहानपणीं कीं त्याच्या ?

धुंडिराज :–ठीक ठीक ठीक. बोलण्यांत सफाईनें पकडलं खरं...

येथें धुंडिराजाच्या पहिल्या वाक्यांतील 'एकदां वारली' या शब्दांनीं सहजच हास्य निर्माण होतें. परंतु प्रेक्षकांच्या हंशामध्यें घनश्यामाचा पुढील प्रश्न बुडाला, तर त्यांतील खोच व तज्जन्य विनोद नाहींसा होणार हें उघड आहे. त्या योगानें धुंडिराजाच्या पुढील भाषणांतील मौज नाहींशी होईल. तेव्हां अशा वेळीं घनश्यामाच्या प्रश्नास व त्यापुढील धुंडिराजाच्या उत्तरास उठाव देण्यासाठीं धुंडिराजानें आपल्या पहिल्या वाक्यांतील 'एकदां मेली' या शब्दांनीं मोठा हंशा उत्पन्न होणार नाहीं याची काळजी घेतली पाहिजे; म्हणजेच, त्याला त्या शब्दांतून प्रतीत होणारा विनोद झांकावा लागेल. खरें हास्य घनश्यामाच्या प्रश्नानें उत्पन्न झालें पाहिजे. त्यासाठीं धुंडिराजास थोडासा स्वार्थत्याग करावा लागेल. परंतु एकंदर नाट्याच्या परिणामकारकतेच्या दृष्टीनें तसें करणेंच योग्य ठरेल.

हास्य निर्माण करण्याच्या पद्धतीसंबंधीं विचार केल्यावर हास्यविनोदासंबंधींच्या आणखी एकदोन गौण मुद्दयांचा विचार करूं. कित्येक वेळां हास्य निर्माण होईल अशी नटाची अपेक्षा असते, तेव्हां प्रेक्षक हंसत नाहींत, आणि हंसावयास नको तेथें हंसतात. दोन्ही प्रसंग नटाच्या दृष्टीनें मोठे चमत्कारिक असतात. हवें तेथें प्रेक्षक हंसले नाहींत तर तो नटाचा दोष मानावा लागेल. त्याला त्या ठिकाणच्या विनोदाचा आविष्कार करतांच आला नाहीं असा त्याचा अर्थ होतो. या बाबतींत प्रेक्षकांस दोष देण्यांत फारसें हंशील नाहीं. नको तेथें प्रेक्षक हंसले तरी प्रेक्षकांना अरसिक ठरविण्याची नटांची व दिग्दर्शकांची प्रवृत्ति असते. अशा वेळींहि प्रेक्षक सर्वस्वीं दोषी असतात असें नाहीं. भलत्या ठिकाणीं हंसणें हा प्रेक्षकांचा दोष तर खराच; परंतु हेंहि खरें कीं, केव्हां अस्थानीं हास्य उत्पन्न

होण्याचा संभव आहे, हें दिग्दर्शकानें ओळखलें पाहिजे व तेवढा भाग गाळून म्हणा, अगर दुसऱ्या कोणत्या तरी उपायानें, तें अस्थानीं उत्पन्न होणारें हास्य टाळलें पाहिजे. त्यांत दुर्दैवाची गोष्ट अशी कीं, करुणरसपूर्ण प्रसंगीं असें अस्थानीं हास्य उत्पन्न होण्याचा अधिक संभव असतो. एखादें पात्र मुसमुसून रडूं लागतें, असा करुणगंभीर प्रसंग चित्रित होत असतां पुष्कळदां कांहीं प्रेक्षक हंसूं लागतात, असा विचित्र अनुभव हौशी नटांना कधीं कधीं येतो. परंतु या ठिकाणींहि सर्वस्वीं त्या प्रेक्षकांस दोष देणें चुकीचें ठरेल. नटाला रडण्याचा अभिनय नीट साधला नाहीं असा त्याचा अर्थ होतो. तो चांगला साधला तर प्रेक्षक भलत्या ठिकाणीं हंसण्याचा अप्रयोजकपणा सहसा करणार नाहींत. तेव्हां योग्य स्थानीं किंवा अस्थानीं हास्य उत्पन्न होणें अगर न होणें हें नटाच्या अभिनय-कौशल्यावर अवलंबून असतें. कांहीं नटांवर विनोदी नट म्हणून छाप बसलेला असतो. त्यांना कित्येक वेळां असा चमत्कारिक अनुभव येतो कीं, त्यांनीं गंभीर भूमिका केली तरी (निदान सुरवातीस तरी) लोक त्यांच्या भाषणानें उगाचच हंसतात. कित्येक भूमिका अशा असतात कीं, त्यांत विनोद व गांभीर्य यांचें मिश्रण असतें. सुरवातीस एकदां विनोदी भागामुळें प्रेक्षक हंसूं लागले कीं गंभीर भाषणालाहि निष्कारण हास्याची बक्षिशी मिळते. अशा वेळीं नटास फारच गोंधळल्यासारखें होतें. 'दूरचे दिवे' या नाटकांतील सदानंदाची भूमिका अशा प्रकारची आहे. अशी भूमिका करतांना नटाचें अभिनयकौशल्य कसास लागतें. गंभीर स्थानीं हास्य उत्पन्न होणार नाहीं असाच डौल (bearing) त्यानें ठेवला पाहिजे.

योग्य स्थानीं हास्य उत्पन्न झालें असतां तें ओसरेपर्यंत नटानें पुढील भाषण म्हणूं नये हें चांगलें. कारण पुढील भाषणांत महत्त्वाचा आशय असेल तर तो त्या हास्यांत बुडून जातो. अशा वेळीं हास्य ओसरेपर्यंत नटानें क्षणभर थांबावें, परंतु यासाठींच आपण थांबलों आहोंत असें प्रेक्षकांस भासूं देऊं नये. त्यासाठीं पूर्वीचा मुद्राभिनय तसाच कायम ठेवणें हा एक मार्ग होय. हास्य ओसरेपर्यंत किती वाट पाहावयाची हाहि विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. क्षण दोन क्षण वाट पाहूनहि हास्य ओसरत नाहीं असें दिसलें तर अधिक वेळ स्तब्ध राहणेंहि योग्य

नव्हे. मग पुढील भाषण त्या हास्यकल्लोळांतहि लोकांस ऐकूं जाईल इतक्या चढ्या आवाजांत सुरू करणें प्राप्तच होऊन बसतें. कांहीं ठिकाणीं संभाषणाचा ओघच असा असतो कीं, मध्यें थांबणेंहि योग्य नसतें. मागें धुंडिराज-घनश्यामाच्या विनोदाचें जें उदाहरण दिलें आहे तें या ठिकाणीं ध्यानांत घेण्यासारखें आहे. त्या ठिकाणीं धुंडिराजाच्या 'एकदां मेली' या शब्दावर हास्य निर्माण झालें, तर घनश्यामाला पुढील प्रश्न विचारण्यासाठीं हंशा ओसरेपर्यंत थांबावयाची सोय नाहीं. म्हणूनच धुंडिराजानें त्या शब्दांच्या योगानें फारसें हास्य निर्माण होणार नाहीं याची खबरदारी घ्यावी म्हणून सांगितलें आहे. या सर्व गोष्टींचा तालमीच्या वेळींच अभ्यास करणें आवश्यक असतें. म्हणूनच वरील सूचना दिल्या आहेत.

---

१० इतर आनुषंगिक साधनें

आतांपर्यंत अभिनयकलेच्या विविध अंगांचा विचार केला. नाट्यप्रयोग हा एक सांघिक प्रयत्न आहे. नटांच्या अभिनयाव्यतिरिक्त इतर कांहीं आनुषंगिक परिणामसाधनांची नाटकाच्या यशस्वितेसाठीं अपेक्षा असते व अनेक लोकांच्या साहाय्याची आवश्यकता असते. रंगभूमीवर प्रत्यक्ष समोर दिसणाऱ्या नटांस प्रेक्षक ओळखतात, यशस्वी नटांची वाहवाहि करितात. रंगभूमीच्या मागें पडद्याआड राहून काम करणाऱ्या कार्यकर्त्यांची मात्र कोणी दखल घेत नाहीं. परंतु त्यांचें कार्य कमी महत्त्वाचें असतें असें मानण्याचें कारण नाहीं. नटाच्या अभिनयास उठाव देण्याचीं साधनें निर्माण करण्याचें कार्य ते करीत असतात. नाट्यकलेचें एक आवश्यक अंग म्हणून या कार्याचा विचार केला पाहिजे. नाट्य यशस्वी होण्यासाठीं ज्या परिणामसाधनांची योजना करावी लागते, त्यांपैकीं एकेकाचा थोडक्यांत विचार करूं.

सजावटः—नाटक हें संसाराचें चित्र आहे ही गोष्ट एकदां मान्य करून चालल्यानंतर केवळ अभिनयांतच नव्हे तर सर्वच बाबतींत तें मानवी व्यवहारास धरून असावें, त्यांत मानवी जीवनाचें प्रतिबिंब उमटावें, हें ओघानेंच येतें. विशिष्ट प्रसंग नाट्यरूपानें दाखवावयाचा म्हटला कीं, तो प्रसंग प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर हुबेहुब उभा करण्यासाठीं लागणाऱ्या शक्य तितक्या निरनिराळ्या साधनांची योजना करणें आवश्यक ठरतें. या ठिकाणीं नाटकाच्या पार्श्वभूमीचा व सजावटीचा प्रश्न उत्पन्न होतो. केवळ वास्तवाचा आभास उत्पन्न करण्यासाठींच नव्हे, तर नटांच्या व प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत रसनिर्मिति करण्यासाठीं आजूबाजूची परिस्थिति शक्य तितकी प्रसंगास अनुसरून निर्माण करणें आवश्यक आहे. रसोत्पत्तीस कारणीभूत होणाऱ्या विभावांपैकीं उद्दीपन विभावांचा जो प्रकार मानिला आहे, तो या आजूबाजूच्या परिस्थितीस, अर्थात् पार्श्वभूमि, सजावट, इत्यादिकांस अनुलक्षूनच आहे. हे उद्दीपन विभाव रंगभूमीवर जितके वास्तवपूर्ण पद्धतीनें चित्रित करतां येतील तितक्या प्रमाणांत

नटांच्या व प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत रसोत्पत्ति अधिक होईल यांत शंका नाहीं.

नाट्यांतर्गत संगीत व नृत्य यांस विरोध करणाऱ्या शुद्धिवाद्यांचा मागें एका ठिकाणीं उल्लेख केला आहे. त्यांचें म्हणणें असें कीं, अभिनय हेंच नाट्याचें माध्यम असल्यामुळें त्यांत संगीत व नृत्य यांची लुडबूड कशाला ? अशाच प्रकारचा मुद्दा सजावटीच्या बाबतींत पुढें करणारे शुद्धिवादी आहेतच. त्यांचें म्हणणें असें कीं, केवळ अभिनयाच्या बळावर रसोत्पत्ति करितां आली पाहिजे; त्यासाठीं सजावटीची आवश्यकता नाहीं; उत्कृष्ट नट तोच कीं, जो केवळ साध्या कोऱ्या पडद्यावर आपल्या अभिनय-कौशल्यानें रस निर्माण करूं शकेल. अभिनयकौशल्याची ही कसोटी मान्य होण्यासारखी आहे. परंतु सजावटीनें त्या रसोत्पत्तींत भर पडत असेल तर तिचें साहाय्य घेण्यास कोणता प्रत्यवाय आहे ? 'अधिकस्य अधिकं फलम्' या न्यायानें नृत्य, संगीत, सजावट इत्यादिकांची जोड मिळाल्यानें नाट्यास उठाव मिळत असेल तर केवळ अभिनयावर रसोत्पत्तीचा सर्व भार टाकण्याचा आग्रह कां ? अर्थात् हा ज्याच्या त्याच्या मताचा प्रश्न आहे. आणि त्याचा तात्त्विक विचार या ठिकाणीं कर्तव्य नाहीं. सजावटीची आवश्यकता गृहीत धरूनच तिजसंबंधीं विचार करावयाचा आहे.

भरताच्या काळींहि प्रसंगानुकूल सजावट तयार करण्यासाठीं शिल्पी, कारुक इत्यादिकांची मदत लागत असे. अभिनयाच्या चार प्रकारांपैकीं आहार्य अभिनयाचा जो प्रकार भरतानें सांगितला आहे, त्यांत रंगभूषा, वेषभूषा, यांजबरोबर सजावटीचाहि विचार केला आहे. भरताच्या काळीं रंगभूमीची मांडणीहि नाना प्रकारचे देखावे दाखवितां येतील अशा तऱ्हेनें केलेली असे. शिवाय जुन्या संस्कृत नाटकांत घातलेले कांहीं देखावे रंगभूमीवर दाखवावयाचे तर त्यासाठीं उत्कृष्ट सजावट तयार करणें आवश्यक आहे, असें दिसून येईल. 'उत्तररामचरितां'त एके ठिकाणीं राम पुष्पक विमानांतून उतरत आहे असें दाखविलें आहे. नाटककारानें तशी रंग-सूचना (Stage-direction) त्या ठिकाणीं घातलेली आहे. 'शाकुंतल' नाटकांत कण्वाश्रमाच्या परिसरांत प्रवेश करणारा दुष्यंत रथांत बसून

येतो असें दाखविलें आहे. अशा प्रसंगीं विमान किंवा रथ रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दाखवीत असले पाहिजेत यांत शंका नाहीं. याच नाटकांत दुष्यंताचा मुलगा भरत हा सिंहाशीं क्रीडा करीत असल्याचें दाखविलें आहे. त्या ठिकाणीं सिंहाची प्रतिकृति तयार केल्याखेरीज गत्यंतर नाहीं असेंच दिसतें. तेव्हां रथ, विमान, किंवा निरनिराळे प्राणी कृत्रिम तयार करून रंगभूमीवर दाखविण्याची पद्धत त्या काळीं होती असेंच मानावें लागेल. माडी, गच्ची इत्यादि देखावे दाखविण्याची सोय तर रंगभूमीवर होतीच. 'मृच्छकटिकां'तील शर्विलकाच्या चोरीचा प्रसंग दाखविण्या-इतकी सजावटीची व्यवस्था त्या काळीं होती. अर्वाचीन काळांतहि स्टॅनिस्लाव्हस्कीसारखा श्रेष्ठ दिग्दर्शक सजावटीचें महत्त्व मान्य करितांना दिसतो. नटास आपल्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावण्यासाठीं विशिष्ट वाता-वरण निर्माण करणारी सजावट अत्यंत आवश्यक आहे असे तो मानीत असे.

जुन्या काळचीं मराठी नाटकें अनेकांकी व अनेकप्रवेशी असल्यामुळें व प्रत्येक प्रवेशांत देखावा बदलत असल्यामुळें, दोन प्रवेशांमध्यें वेळ न घालवितां त्या त्या देखाव्याचें संपूर्ण चित्र रंगभूमीवर उभें करणें शक्य नसे. त्यामुळें निरनिराळ्या देखाव्यांचे सूचक पडदे घालून काम भागवीत असत. अद्यापहि ती पद्धत आहेच. महालाचा, रस्त्याचा किंवा बागेचा देखावा दर्शविणारे पडदे टाकले कीं सजावटीचें पुष्कळसें काम भागत असे. नाहीं म्हणावयास बागेचा किंवा अरण्याचा देखावा दाखवितांना पुठ्ठयांच्या किंवा जाड कापडाच्या झाडासारख्या कापून काढलेल्या आकृति दाखवीत असत. आधुनिक एकांकी एकप्रवेशी नाटकांत अशा विविध प्रकारचे देखावे घातलेलेच नसतात. त्यामुळें अशी बिकट सजावट तयार करण्याचा प्रश्नच उद्‌भवत नाहीं. बहुतेक नाटकांत तीन (किंवा अधिक) अंकांत मिळून एक किंवा दोन स्थळें दाखविलेलीं असतात. त्यामुळें एकदां सजावट करून ठेवली कीं ती वारंवार बदलण्याची यातायात करावी लागत नाहीं. जुन्या काळच्या 'पडद्यांच्या' नाटकांत एक सोय मात्र अशी असे कीं, पाठीमागें एकदां विशिष्ट देखाव्याचा पडदा टाकून दिला कीं इतर सजावट बेतावाताची असली तरी चालत असे. आधुनिक नाटकांत सजावट वारंवार बदलावी लागत नसली तरी जी सजावट असेल ती शक्य

तितकी वास्तवतापूर्ण असावी अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा असते. चित्रपट-सृष्टींत दिसणाऱ्या देखाव्यामुळें प्रेक्षक नाटकांच्या सजावटीच्या बाबतींतहि अधिक चोखंदळ झाले आहेत. घरांतील दिवाणखान्याचा देखावा असला तर हुबेहुब दिवाणखाना आपल्या डोळ्यांसमोर उभा राहिला पाहिजे अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा असते. त्याला दारें पाहिजेत, खिडक्या पाहिजेत, दारांना व खिडक्यांना पडदे पाहिजेत, भिंतीवर फोटो लावलेले पाहिजेत, माडीवर जाण्याचा जिना पाहिजे, सर्वच पाहिजे. या दृष्टीनें आधुनिक नाटकाच्या सजावटींत शक्य तितकी वास्तवता आणण्याची नाट्यचालकास काळजी घ्यावी लागते. शिवाय भिंतींचा रंग, सामानाची रचना इत्यादि बाबतींत कलात्मकता दाखविण्यासहि अधिक वाव मिळतो व प्रेक्षकहि तशी अपेक्षा करीत असतात. या दृष्टीनें आधुनिक नाटकाची सजावट पूर्वीच्या मानानें कांहीं बाबतींत अधिक सोपी दिसत असली तरी कांहीं बाबतींत ती अधिक कठीण व कष्टाची होऊन बसली आहे.

सजावट वास्तवतापूर्ण असावी व कलात्मकहि असावी अशी आपण अपेक्षा करितों. परंतु इथें थोडा धोका उत्पन्न होतो. या दोन्ही गुणांचा समन्वय घालणें अवश्य आहे. कित्येक वेळां कलात्मकता व सौंदर्य साधण्याच्या भरांत वास्तवतेकडे दुर्लक्ष होण्याचा संभव असतो. याचा प्रत्यय पुष्कळ वेळां चित्रपटांतील देखाव्यांच्या सजावटींत पाहावयास सांपडतो. साधारण मध्यमवर्गीय—किंबहुना उच्च मध्यमवर्गीय—कुटुंबाच्या घरांतील दिवाणखाना इतक्या भडक पद्धतीनें सजविलेला दिसतो कीं, अशी सजावट एखाद्या राजवाड्यांत तरी पाहावयास सांपडेल कीं नाहीं याची शंका उत्पन्न होते. नाटकाच्या सजावटीच्या बाबतींतहि पुष्कळ वेळां सजावट करणाऱ्या व्यवस्थापकांच्या फाजील उत्साहामुळें हा दोष उत्पन्न होण्याचा संभव असतो. तो होऊं न देण्याची कटाक्षानें काळजी घ्यावयास पाहिजे. शिवाय कलात्मकता साधावयाची ती केवळ श्रीमंत मनुष्याच्या दिवाणखान्याची भडक सजावट करूनच साधतां येते असें थोडेंच आहे ? गरिबाची झोंपडी दाखवावयाची झाली तर त्यांतहि कलात्मकता दाखवितां येते. सांगावयाचें तात्पर्य, कलात्मकता म्हणजे भडकपणा नव्हे. कलात्मकतेची फाजील हौस वास्तवतेस मारक ठरूं नये, एवढी काळजी घेणें आवश्यक आहे.

रंगभूमीवर सजावट कशी तयार करावयाची हा तांत्रिक विषय आहे. त्यांत शिरण्याचा या ठिकाणीं उद्देश नाहीं. तो तज्ज्ञांचा विषय आहे. एवढेंच सांगावयाचें कीं, दिग्दर्शकानें या बाबतींत स्वतःची योजना तयार करावी, व ती अंमलांत आणण्याचें काम कलादिग्दर्शकाकडे सोपवावें. प्रत्येक देखाव्यासाठीं कशा प्रकारची रचना पाहिजे, दारें, खिडक्या वगैरे किती व कोठें हवींत, जिना हवा असल्यास कोठें हवा, सामान किती व कशा प्रकारचें हवें, याची स्पष्ट कल्पना दिग्दर्शकास पाहिजे, व ती त्यानें कलादिग्दर्शकास समजावून सांगावी. शक्यतों ही योजना तालमी सुरू करण्यापूर्वींच तयार करून ठेवावी, व त्यासंबंधीं कलादिग्दर्शकाशीं आधींच चर्चा करून ती रंगभूमीवर कितपत बसेल तें पाहावें. त्याप्रमाणें दारें, खिडक्या, जिने, वगैरे कल्पून त्या योजनेस अनुसरून तालमी घ्याव्या. भिंतीचा, दारांचा किंवा खिडक्यांचा रंग कोणता ठेवावा या बाबतींतहि कलाभिज्ञांचा अभिप्राय घेणें आवश्यक आहे. रंगभूमीवरील प्रकाशास अनुसरून कोणता रंग खुलून दिसेल याचा विचार करून रंगाची योजना करावयास हवी. त्याचप्रमाणें सामानाची मांडणी करितांना एकंदर रंगभूमीच्या रचनेंतील प्रमाणबद्धतेस बाध येणार नाहीं याची खबरदारी घ्यावयास पाहिजे. पुष्कळ वेळां सामानाची मांडणी करितांना रंगभूमीच्या एकाच बाजूला सामानाची फार गर्दी होते व दुसरी बाजू रिकामी राहते. विशिष्ट प्रसंगीं हेतुपूर्वक तशी मांडणी करावयाची असेल तर गोष्ट निराळी. एरव्हीं रंगभूमीवरील प्रमाणबद्धतेकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाहीं.

रंगभूमीवर दोन किंवा अधिक पातळ्या साधतां आल्या तर त्या अत्यंत परिणामकारक ठरतात. अर्थात् तें नाटकांतील स्थळावर अवलंबून राहील. भिन्न पातळ्या दाखविण्यासाठीं माडी किंवा जिनाच पाहिजे असें नव्हे. दाराजवळचा किंवा व्हरांडयाचा भाग किंचित् उंच किंवा खोलगट दाखवितां आला तरी इष्ट तो परिणाम साध्य होऊं शकतो. प्रेक्षकाला देखाव्यांत कांहीं तरी विविधता दिसली पाहिजे हा उद्देश असावा. श्री. पृथ्वीराज यांच्या बहुतेक सर्व नाटकांतून पातळीची विविधता अतिशय कलात्मक पद्धतीनें दाखविलेली असते. त्या योगानें निरनिराळ्या पात्रांच्या स्थानांत (positions) विविधता उत्पन्न होऊन त्यांची समूहरचना

अधिक कलात्मक होते. याचीं उदाहरणें मागें समूहरचना विचार करतांना दिलींच आहेत.

प्रकाशयोजना:—रंगभूमीवरील प्रकाशयोजना हाहि एक स्वतंत्र तांत्रिक विषय आहे. प्रकाशयोजनेंत विविधता निर्माण करून विशिष्ट प्रसंगाच्या चित्रणाची परिणामकारकता कशी साधतां येईल, हें कलाभिज्ञच जाणूं शकतो. तांत्रिक बाबींत विशेष खोलांत न शिरतां या ठिकाणीं स्थूल सूचना द्यावयाच्या आहेत. प्रथम एक गोष्ट ध्यानांत ठेवावयाची ती ही कीं, प्रत्येक पात्राचा मुद्राभिनय स्पष्ट दिसेल इतका प्रकाश रंगभूमीवर अवश्य पाहिजे. ज्या प्रसंगीं प्रकाश मंद करणें आवश्यक असेल असे प्रसंग अर्थात् अपवाद म्हणून सोडून द्यावयाचे. रंगभूमीवरील प्रकाशास उठाव देण्यासाठीं पडदा वर जातांच प्रेक्षागृहांतील बरेचसे दिवे मालवून टाकणें हा एक उपाय आहे. रंगभूमीवर प्रकाश अपुरा असेल तर नटांच्या छाया मागील पडद्यावर पडतात, व तें बरें दिसत नाहीं. सर्व बाजूंनीं भरपूर प्रकाश पाडण्याची सोय असेल तर छाया पडणार नाहींत. आपल्या रंगभूमीवर अद्याप विशिष्ट कालाची निदर्शक अशी प्रकाशयोजना करण्याचा प्रयत्न फारसा केलेला आढळत नाहीं. विशिष्ट प्रसंगाचा काल सकाळचा असो, दुपारचा असो, सायंकाळचा असो किंवा रात्रीचा असो, रंगभूमीवर भगभगीत प्रकाश असावयाचा. तसा प्रयत्न करणें आवश्यक आहे. श्री. पृथ्वीराज यांच्या नाटकांत असे प्रयोग यशस्वी रीतीनें केलेले आढळतात. ' पठाण ' या त्यांच्या नाटकांतील सुरवातीचा प्रसंग अगदीं पहांटेस घडतो असें दाखविलें आहे. स्थळ सरहद्द प्रांतांतील एका पठाण मनुष्याच्या गढीचें दाखविलें आहे. पडदा वर जातांच रंगभूमीवर अगदीं अंधुक प्रकाश—जवळजवळ काळोख—असतो. पहांटेची वेळ दाखविण्यासाठीं पाठीमागील पडद्यावर आकाश कल्पून त्यावर पहांटेचा अंधुक लालसर प्रकाश टाकलेला असतो. गढींतील माणसें अगदीं अंधुक दिसतात व त्यांच्या हातांतील कंदिलाची ज्योत मात्र मिणमिणतांना दिसते. यामुळें एकंदर वातावरण-निर्मितीस उठाव येतो. आपल्याकडे असे प्रयत्न पूर्वीच्या काळीं तरी कोणीं केले असल्याचें स्मरत नाहीं. विशिष्ट स्थळें—उदाहरणार्थ, ' भावबंधनां'तील स्मशानाचा देखावा किंवा ' सौभद्र ' नाटकांतील

घटोत्कच-सुभद्रेचा अरण्यांतील देखावा—दाखवितांना प्रकाश किंचित् मंद करणें, यापलीकडे आपली मजल गेली नव्हती. अलीकडे मात्र छायाप्रकाशाचे थोडेफार प्रयोग होऊं लागले आहेत. वास्तविक छायाप्रकाशाची कलात्मक योजना केली असतां प्रसंगाच्या चित्रणास कितीतरी उठाव मिळतो. कांहीं प्रसंगीं एकदम दिवे मालविल्यानें अगर मंद केल्यानें फार परिणाम होतो. रंगभूमीवर वधाचा किंवा मृत्यूचा प्रसंग दाखवावयाचा असेल तर रंगभूमीवरील दिवे मालवून तेवढ्या व्यक्तींपुरता प्रकाशाचा झोत टाकण्याचा प्रघात आहे, तो निःसंशय परिणामकारक आहे. त्याशिवाय इतर कांहीं प्रसंगीं छायाप्रकाशाची कलात्मक योजना करतां येण्यासारखी आहे. मुंबईच्या नाटयमहोत्सवांत ‘ दूरचे दिवे ’ या नाटकाच्या प्रयोगांतील एक प्रसंग उदाहरणादाखल द्यावासा वाटतो. तिसऱ्या अंकाच्या अखेरीस तारामती सदानंदाच्या टेबलावरचें सौदामिनीचें पत्र लांबविते व सदानंद हताश होऊन बसतो असा प्रसंग आहे. सदानंद मटकन् खुर्चीवर बसतो. त्याच क्षणीं रंगभूमीवरील सर्व दिवे मालविले जातात व सदानंदानें पेटविलेल्या सिगारेटचें जळणारें टोंक फक्त दिसतें. प्रकाशयोजनेचा हा प्रयोग फारच परिणामकारक होतो. आचार्य अत्रे यांच्या ‘ कवडीचुंबक ’ या नाटकांतहि एके ठिकाणीं प्रकाशयोजना कौशल्यानें केली आहे. तिसऱ्या अंकांत आपले सर्व पैसे चोरीस गेल्याचें ऐकून पंपूशेटास उन्माद-वायु होऊन तो वेडेचार करूं लागतो. त्या वेळीं चहूंकडे अंधार करून त्याच्यावर केवळ प्रकाशाचा झोत टाकतात. चोर पकडल्यागत उजव्या हातानें डाव्या हातावर झडप घालणें, चोराला फांशीं देण्याच्या कल्पनेनें स्वतःचाच गळा दाबणें, या पंपूशेटच्या क्रियांस अंधारानें उठाव येतो. असे अनेक प्रसंग जुन्यानव्या नाटकांतून आढळतील. दिग्दर्शकानें असे प्रसंग हेरून लेखकानें पुस्तकांत रंगसूचना दिली नसली तरी प्रसंग परिणाम-कारक करण्यासाठीं आपल्या कल्पनेनें छायाप्रकाशाची योजना करावी.

केवळ प्रकाशयोजनेनें सबंध नाटकाचें मर्म कसें उघड करून दाखवितां येतें, याचें उदाहरण एका हिंदी नाटकांत पाहावयास सांपडतें. हिंदीचे प्रख्यात लेखक श्री. उपेन्द्रनाथ अश्क यांचें ‘छठा बेटा’ (सहावा मुलगा) या नांवाचें नाटक आहे. त्याचा थोडक्यांत कथाभाग असाः—नाना

प्रकारचीं व्यसनें असलेला एक मनुष्य आहे. त्याला सहा मुलगे आहेत. सर्व मुलगे मोठे व मिळवते आहेत. शेवटचा म्हणजे सहावा मुलगा मात्र तरुणपणींच घरांतून निघून परागंदा झालेला आहे. पांच मुलगे मिळवते असून व्यसनी बापाला कोणी घरांत ठेवावयास तयार नाहीं. एकाएकीं त्याला लॉटरींत तीन लाख रुपये मिळतात. हें पाहिल्याबरोबर थोरले पांचहि मुलगे त्याच्याभोंवतीं गोळा होतात व त्याची सेवा करूं लागतात. सर्व पैसे तो उदारपणानें आपल्या मुलांना वांटून देतो. आणि शेवटीं स्वतः पुन्हां कफल्लक बनतो. आपल्या वांट्याला आलेले पैसे लाटून मुलगे पुन्हां बापाला विचारीतनासे होतात. अशा वेळीं त्याचा परागंदा झालेला सहावा मुलगा प्रगट होऊन बापाला आश्रय देतो. कथाभाग अगदीं सामान्य आहे. परंतु लेखकानें त्याची मांडणी फार कौशल्यानें केली आहे. नाटकांत अंक नाहींत. केवळ चारपांच प्रवेश आहेत. पहिल्या प्रवेशाच्या शेवटीं घरांत कणीक वगैरे आणण्यासाठीं दिलेल्या पैशांचें लॉटरीचें तिकीट घेऊन खूप दारू पिऊन बाप घरीं येतो असें दाखविलें आहे. दुसऱ्या प्रवेशांत केवळ एकदां पडदा वर जाऊन बाप दारूच्या नशेंत खाटेवर पडला असून घोरत आहे व लॉटरीचें तिकीट तसेंच खाटेजवळ जमिनीवर पडलें आहे. एवढेंच दाखवून पडदा खालीं येतो. तिसऱ्या प्रवेशापासून लॉटरींत तीन लाख रुपये मिळून, मुलें त्याची खुशामत करीत असल्याचा पुढचा सर्व भाग त्याच्या स्वप्नांत घडतो असें दाखविलें आहे. अगदीं शेवटीं पडदा पडल्यावर (येथें स्वप्न संपतें) पुन्हां एकदां पडदा वर नेऊन पूर्वीप्रमाणें तो खाटेवर घोरत पडलेला आहे, लॉटरीचें तिकीट तसेंच खाटेजवळ पडलेलें आहे व त्याची बायको " अहो, आतां उठायचं आहे कीं नाहीं ? काय भलत्या वेळीं झोपलांत ? किती उशीर झाला पाहिलंत का ? " असें म्हणत आंत येते, असें दाखविलें आहे. या शेवटच्या भागामुळें तें स्वप्न असल्याची सूचना मिळते. त्याशिवाय स्वप्नाचे प्रवेश किंचित् मंद प्रकाशांत दाखवावयास पाहिजेत, हेंहि उघड आहे. म्हणजे ते सुरुवातीच्या व अखेरच्या प्रवेशाहून वेगळे दिसतील. परंतु लेखकानें प्रकाशयोजनेसंबंधीं एक मार्मिक रंगसूचना दिली आहे. नाटक सुमारें दोनअडीच तासांचें आहे व त्यांतील नाट्यकालहि साधारण तेवढाच म्हणजे

सकाळीं अकरा ते दोन वाजेपर्यंत आहे. सुरुवातीस खिडकींतून येणाऱ्या सूर्यप्रकाशानें जमिनीवर एक विशिष्ट कोन केल्याचें दाखवावें व शेवटच्या भागांत (मध्यंतरीं बापाच्या झोंपेचा दोन तासांचा अवधि गेल्यामुळें) प्रकाशाचा तोच कोन थोडा लहान झाल्याचें दाखवावें असें लेखकानें सुचविलें आहे. प्रकाशयोजना अशा प्रकारें केली तरच मधला भाग स्वप्नाचा आहे, हें सुचवितां येईल. एरव्हीं तशी कोणतीहि सूचना प्रत्यक्ष नाटकांत दिलेली नाहीं. नाटकाच्या कथाभागाचें मर्म केवळ प्रकाशयोजनेवरच अवलंबून आहे हें ध्यानांत येईल. प्रकाशयोजनेसंबंधीं लेखकानें सूचना दिल्या आहेत. परंतु एरव्हीं अशा नाटकांत दिग्दर्शकास आपली कल्पना लढविण्यास चांगला वाव मिळतो.

नादयोजना:— रंगभूमीच्या पाठीमागें कांहीं सूचक नाद निर्माण करून वास्तवतेचा आभास उत्पन्न करतां येतो. समुद्राच्या लाटा, घोड्याच्या टापा, मोटारीचें थांबणें, इत्यादिकांचें हुबेहूब अनुकरण करणारे नाद निर्माण करण्याच्या विशिष्ट पद्धति आहेत. त्यांचा दिग्दर्शकानें अभ्यास करावयास हवा. रूढ पद्धत नसेल तर आपल्या कल्पनाशक्तीनें तसा परिणाम साधण्याचा प्रयत्न करावा. मराठी नाटकांत अशा प्रकारचे प्रसंगच एकंदरींत कमी आढळतात, आणि नादयोजनेचे प्रयोगहि आपल्या नाट्यप्रयोगांत करण्याचा फारसा कोणीं प्रयत्न केलेला नाहीं. इंग्रजी नाटकांत असे प्रकार पुष्कळ आढळतात. नाहीं म्हणावयास रेडिओवरील श्रुतिकांत असे प्रयोग अलीकडे यशस्वी रीतीनें केले जात आहेत. रंगभूमीवरहि असे प्रयोग करणें फारसें जड जाऊं नये. जुन्या नाटकांपैकीं ‘ मृच्छकटिक ’ नाटकांत मेघांचा गडगडाट होऊन पाऊस पडत असलेला देखावा दाखवीत असत. त्याचप्रमाणें इतर प्रकारहि दाखवितां येण्यासारखे आहेत. पाऊस पडतांना प्रत्यक्ष दाखवावयाचा नसेल तर पाठीमागें एखाद्या लांकडी फळ्यावर वाटाण्यासारखें धान्य किंवा खडे ओतीत राहिलें असतां पावसाचा नाद निर्माण होऊं शकेल. समुद्राच्या लाटांचा आवाज दाखवावयाचा असेल तर लांकडाच्या फळीवर कांचकागद (sand-paper) घासून तो आवाज दूरध्वनिक्षेपकाच्या साहाय्यानें बाहेर फेंकला असतां कार्यभाग साधण्यासारखा आहे. असे निरनिराळे नाद निर्माण करण्या-

साठीं निरनिराळ्या क्लृप्त्या लढवितां येतील. त्यांनीं वास्तवतादर्शनास साहाय्य होतें व नाट्य परिणामकारक होतें. या बाबतींतहि श्री. पृथ्वीराज यांनीं आपल्या नाटकांत यशस्वी प्रयोग केले आहेत. त्यांच्या एका नाटकांत दुरून येणाऱ्या मिरवणुकीचा आभास फारच कुशलतेनें निर्माण केला आहे. मिरवणुकींतील वाद्यें, जयघोष इत्यादि आधीं दुरून ऐकूं येत आहेत व हळूहळू मिरवणूक जवळ जवळ येत आहे, असाच ऐकणाराला भास होतो. वास्तविक पाठीमागें हे नाद एका जागीं बसूनच निर्माण केलेले असतात. परंतु त्यांची घनता कौशल्यानें हळूहळू वाढवून इष्ट तो परिणाम साधलेला असतो. अलीकडे पाहण्यांत आलेल्या मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या ' भाऊबंदकी ' नाटकांत असाच एक यशस्वी प्रयोग केलेला आढळला. नारायणरावास ठार मारण्यासाठीं गारदी त्याला आंत ओढून नेतात, तेव्हां ' काका मला वांचवा ' असें नारायणराव ओरडत असतो. त्याला आंत नेऊन मारीपर्यन्त तें ओरडणें प्रेक्षकांस ऐकूं येत असतें. मात्र आवाज दूर दूर जात चालला आहे असा भास होत असतो. कित्येक वेळां पाठीमागें लोकांच्या गर्दीचे आवाज दाखवावे लागतात. कोणाचा जयजयकार, कोणाचा निषेध किंवा इतर घोषणा यांची योजना करितांनाहि ती विचारपूर्वक केली पाहिजे. कोणत्या तरी दहापांच माणसांना आयत्या वेळीं पाठीमागें आणून उभें करून काम भागेल, अशी कल्पना करून घेणें चुकीचें आहे. त्यासाठीं निदान कांहीं माणसांच्या तालमी घेणें आवश्यक आहे. त्यापाठीमागें व्यवस्थित योजना पाहिजे.

कांहीं ठिकाणीं वातावरणनिर्मितीसाठीं कांहीं सूचक नाद निर्माण करतां येण्यासारखे असतात. रानाच्या किंवा बागेच्या देखाव्यांत पक्ष्यांची किलबिल दाखवितां येईल. ' पुण्यप्रभावां ' त कालिंदी मुलाला पुरण्यासाठीं रात्रीच्या वेळीं स्मशानांत जाते, त्या प्रसंगीं भीषणतेचें व खिन्नतेचें वातावरण निर्माण करण्यासाठीं घुबडाच्या ओरडण्याचा किंवा रातकिड्यांचा आवाज दाखवितां आला तर तें निश्चित परिणामकारक होईल. फडके यांच्या ' जानकी ' नाटकांत अपहृत जानकी घरीं परत येते, त्या वेळीं तिच्या आगमनानें घरांत आनंदीआनंद होतो, असें दाखविलें आहे. ती दारांत येतांच तिला ओंवाळून तिचें मोठ्या प्रेमानें सर्वजण स्वागत करितात.

त्या ठिकाणीं 'योग्य तें पार्श्वसंगीत चालू असतें' अशी नाटककारानें रंगसूचना घातली आहे, ती योग्यच आहे. परंतु त्या वेळीं दुरून देवळांतल्या घंटेसारखा आवाज–अर्थात् शक्य तितका मंद–आलेला दाखविला, तर त्या प्रसंगीं मंगलतेचें वातावरण निर्माण होण्यास मदत होईल. कित्येक वेळा कांहीं क्षोभक प्रसंगीं परिणामसिद्धीसाठीं आंतून झांजेचा आवाज करण्याची पद्धत आहे. एखादी भयंकर धक्का बसण्यासारखी बातमी सांगण्याचा प्रसंग असला, तर त्या वेळेस पाठीमागून एकदांच झांज (ही झांज नेहमींच्या आपल्या भजनी झांजेपेक्षां मोठी असते) वाजविली असतां तें परिणामकारक होतें. श्री. नागेश जोशी यांच्या 'देवमाणूस' नाटकांत विलास आपल्या अत्यंत जुन्या म्हाताऱ्या कुळाच्या श्रीमुखांत भडकावतो असा प्रसंग आहे. अत्रे यांच्या 'जग काय म्हणेल?' या नाटकांत उल्का आपला भाऊ त्रिलोक याच्या फाडकन् तोंडांत मारते असा प्रसंग आहे. अशा वेळीं झांजेचा आवाज करणें इष्ट होईल. वर वर्णन केल्याप्रमाणें ज्या वेळीं घुबडाचा किंवा इतर पशुपक्ष्यांचे आवाज काढावयाचे असतील, त्या वेळीं मात्र ते शक्य तितके वास्तवपूर्ण वठविण्याची काळजी घेतली पाहिजे. नाहींतर त्यामुळें उलट हसें होण्याचा संभव असतो. गंभीर प्रसंगीं प्रेक्षक हसूं लागले तर सर्व वातावरण बिघडून जातें व रसहानि होते. सारांश, रंगभूमीच्या बाहेरील नादांनीं उत्कृष्ट परिणामसिद्धि करितां येते. परंतु ते शक्य तितके वास्तवपूर्ण, म्हणजे योग्य तो आभास निर्माण करणारे असावे, एवढी खबरदारी घ्यावयास पाहिजे.

पार्श्वसंगीतः—जुन्या काळच्या मराठी नाटकांत पार्श्वसंगीताची योजना करण्याची पद्धत नव्हती. प्रत्यक्ष रंगभूमीवरच संगीताची इतकी खैरात केलेली असे कीं, पार्श्वसंगीताची आवश्यकता भासण्याचें कारण नव्हतें. रंगभूमीवरील संगीत आणि पार्श्वसंगीत यांचें उद्दिष्टच भिन्न आहे. निदान जुन्या काळीं तरी नाटकांतील पदें केवळ प्रेक्षकांना गाण्याची मेजवानी देण्याच्या उद्देशानेंच म्हटलीं जात असत. त्यांत रसाविष्काराचा भाग फारच थोडा असे. पार्श्वसंगीताचा एकमेव उद्देश रसाविष्कार करणें हा आहे. अलीकडच्या नाटकांतून कांहीं भावगीतें घातलेलीं आढळतात. तीं प्रसंगानुकूल असतात. त्या योगानें रसाविष्कार साधतो, आणि प्रेक्षकांस

थोडाफार संगीताचाहि आस्वाद घेतां येतो. परंतु पार्श्वसंगीताच्या योजनेंत हा दुसरा हेतु मुळींच नसतो. केवळ विशिष्ट प्रसंगास उठाव देण्यासाठीं, विशिष्ट भावनाविष्कारास साहाय्य करण्यासाठीं पार्श्वसंगीताची जोड दिलेली असते. पार्श्वसंगीताची कल्पना चित्रपटावरून सुचलेली आहे. चित्रपटांत जवळजवळ प्रथमपासून अखेरपर्यन्त वाद्यांचे मंद स्वर ऐकूं यावे अशी योजना केलेली असते. हास्यरसास पार्श्वसंगीताची जोड देण्याची विशेष आवश्यकता नसते. करुणगंभीर प्रसंगास पार्श्वसंगीतानें चांगला उठाव येतो. प्रसंगास अनुसरून निरनिराळ्या रागांची योजना केलेली असावी. पार्श्वसंगीताची जोड देण्याचेंहि विशिष्ट तंत्र आहे. पात्रांचें संभाषण चालू असतांना पार्श्वसंगीत मंद असावें. नाहींतर पार्श्वसंगीतामुळें त्यांचें भाषण प्रेक्षकांस नीट ऐकूं येणार नाहीं. एखाद्या क्षोभक प्रसंगीं पात्रें क्षणभर बोलावयाचीं थांबलीं असतां, किंवा न बोलतां एखादी क्रिया करीत असतां पार्श्वसंगीताचा आवाज किंचित् चढवावा. पात्रांचें बोलणें सुरू होतांच तो पुन्हां मंद करावा. पार्श्वसंगीतासाठीं व्हायोलिन, सारंगी, किंवा सतार यांचा उपयोग चांगला होतो. हीं वाद्यें कोमल असून त्यांत भाववाहनक्षमता असते. पार्श्वसंगीताच्या योजनेस प्रतिकूल असेंहि मत क्वचित् ऐकूं येतें. हें मत बाळगणारेहि अभिनयावरच सर्वस्वीं भर देणारे शुद्धिवादी होत. त्यांचें म्हणणें असें कीं, रसनिर्मितीचें कार्य अभिनयाच्या योगानेंच सिद्ध व्हावें. इतकेंच नव्हे तर अभिनयाच्या द्वारें होत असलेल्या रसनिर्मितींत पार्श्वसंगीतानें विक्षेप उत्पन्न होतो. कारण प्रेक्षकांचें लक्ष नटाच्या अभिनयापेक्षां पार्श्वसंगीताकडेच लागतें, असें त्यांचें मत आहे. या ठिकाणीं या वादांत शिरण्याचा हेतु नाहीं. हा प्रश्न ज्यानें त्यानें आपल्या अनुभवानें व आपल्या अभिरुचीप्रमाणें सोडवावा, एवढेंच सांगावेंसें वाटतें.

रंगभूषा (make-up):—रंगभूषा हाहि खरोखर तांत्रिक विषय आहे. त्यांतील तंत्रविषयक भागाचा सविस्तर विचार या ठिकाणीं कर्तव्य नाहीं. परंतु कांहीं स्थूल बाबींचा विचार करणें आवश्यक आहे. सामान्यतः हौशी नाट्यमंडळांत रंगभूषेसाठीं निरनिराळ्या पदार्थांचें जें रोगण वापरतात तें हलक्या प्रतीचें असतें. मूळच्या काळ्या, सांवळ्या, गोऱ्या, सर्वच नटांसाठीं तेंच रोगण वापरलें जातें. मॅक्स फॅक्टरचे निरनिराळ्या

टयूब्समध्यें मिळणारे रंग महाग असतात खरे, परंतु त्यांत निरनिराळ्या छटा असतात. नटाचा मूळचा वर्ण काळा किंवा गोरा जसा असेल त्याप्रमाणें त्या वर्णास साजेशा छटेच्या रंगाची टयूब वापरतां येते. हे रंग अधिक शास्त्रीय पद्धतीनें तयार केलेले असतात. रंग लावून वरती पावडर लावल्यानंतर कांहीं वेळानें तोंडावर पाण्याचा मंद शिडकाव केला असतां रुमालानें घाम पुसला तरी रंग जाण्याची भीति नसते. रंगभूषा करितांना रंगभूमीवरील प्रकाशयोजना ध्यानांत घेणें आवश्यक असतें. रंगभूषा केल्यानंतर रंगभूमीवरील प्रकाशांत ती कशी दिसते, चेहऱ्यावर कोठें छाया पडते, कोठें छाया पडणें आवश्यक आहे, याची परीक्षा करावी. त्या प्रकाशांत चेहऱ्यावरील उंचसखल, किंवा खोलगट भाग दाबून टाकणें, अगर त्यास उठाव देणें, कसें शक्य व आवश्यक आहे, याचा पडताळा पाहावा. रंगपटांतील प्रकाशांत त्याची नीटशी कल्पना येत नाहीं. रंगभूषा वाजवीपेक्षां भडक असूं नये. आंतील रोगण अधिक लागलें व त्यावर पावडर त्या मानानें कमी लाविली, तर चेहऱ्यावर एक प्रकारची चमक व फाजील लाली आल्यासारखी दिसते. याउलट पावडर जास्त झाली तर चेहरा पांढराफक्क दिसतो. हें प्रमाण नीट जमलें आहे कीं नाहीं हेंहि रंगभूमीवरील प्रकाशांत पाहून घेणें बरें. म्हाताऱ्या माणसांच्या चेहऱ्यावर दाखवावयाच्या रेषाहि सौम्य असाव्यात. दुरून पाहणाऱ्या प्रेक्षकांस स्वाभाविक रेषांचा आभास उत्पन्न व्हावा इतकेंच. डोळ्यांच्या भुंवयांबरोबर पापण्यांनाहि हलक्या हातानें अधिक काळेपणा आणणें आवश्यक असतें. त्याचप्रमाणें डोळ्यांच्या खालच्या कडेवर सौम्य अशी काळी रेषा काढल्यानें डोळे अधिक तेजस्वी दिसतात. मिशा किंवा दाढी लावावयाची असल्यास त्यासाठीं वापरावयाचा डिंक (spirit-gum) चांगला हवा. नाहीं तर त्या नीट चिकटत नाहींत व नटाला त्या योगानें अस्वस्थ वाटतें. दाढी किंवा मिशा पडतील कीं काय, ही भीति सारखी मनांत असली, तर नटाचें अभिनयाकडे लक्ष लागत नाहीं. ही गोष्ट दिसावयास सामान्य दिसते, परंतु पुष्कळदां यासंबंधीं काळजी घेण्यांत येत नाहीं, असा निदान हौशी नटांच्या बाबतींत अनुभव येतो. म्हणून त्यासंबंधीं मुद्दाम सूचना द्यावीशी वाटते.

सामान्यतः हौशी नटांस आपल्या हातानें रंगभूषा करितां येत नाहीं. स्वतः आपली रंगभूषा करण्यास शिकणें श्रेयस्कर होय. एकदां पद्धत माहीत झाली म्हणजे त्यांत कांहीं अवघड नाहीं. प्रत्येक नट स्वतःची रंगभूषा करीत असला, म्हणजे नाटकाच्या वेळीं रंगभूषेला वेळ कमी लागतो. तरी पण रंगभूषेंतील गुणदोष जाणणारा एखाददुसरा तज्ज्ञ असावाच. स्वतः दिग्दर्शकासहि रंगभूषेची माहिती असली पाहिजे. कोणत्या पात्रास कशा प्रकारची रंगभूषा पाहिजे हें त्यानें ठरवावयाचें असतें. तशी रंगभूषा झाली आहे कीं नाहीं, नसल्यास तींत काय कमीजास्त करावयास पाहिजे व तें कसें करावयाचें, हें दिग्दर्शकास समजलें पाहिजे.

वेषभूषाः—नाटक पौराणिक, ऐतिहासिक किंवा सामाजिक, जसें असेल त्याप्रमाणें त्या कालास अनुसरून वेषभूषा करावयास पाहिजे. पौराणिक व ऐतिहासिक कालाच्या नाटकांत ही खबरदारी विशेष कटाक्षानें घ्यावयास हवी. हौशी नटांजवळ बहुधा सर्व प्रकारची सामुग्री तयार नसते. त्यांना सामान्यतः जशी मिळेल तशी सामुग्री मिळवून काम भागवून घ्यावें लागतें. परंतु त्यांतल्या त्यांत विशिष्ट कालाशीं विसंगत अशा गोष्टी येऊं न देण्याची खबरदारी त्यांनीं अवश्य घ्यावयास पाहिजे. सामाजिक नाटकांतील निरनिराळ्या पात्रांचे पोषाख त्यांच्या सामाजिक दर्जाला अनुसरून असावे. मोलकरणीलादेखील कोरें करकरीत व किंमती लुगडें नेसविण्याचा आग्रह धरणें हा केवळ दुराग्रह होय. नटांच्या वस्त्रांचा, विशेषतः स्त्रियांच्या वस्त्रांचा रंग मागील पार्श्वभूमीच्या रंग-व्यवस्थेकडे लक्ष देऊन कलाभिज्ञाच्या सल्ल्यानें ठरवावा. स्थूल मानानें असें म्हणतां येईल कीं, दिव्यांच्या झगझगीत प्रकाशांत भडक नाहीं तरी दाट रंगाचीं वस्त्रें अधिक खुलून दिसतात. फिकट रंगाचीं वस्त्रें रंग-भूमीच्या प्रकाशांत उठून दिसत नाहींत. पुरुषांचे पोषाख शुभ्र असले तरी ते चांगले स्वच्छ असावे. त्याशिवाय ते खुलून दिसत नाहींत. वेष-भूषा आणि रंगभूषा यांची योजना रंगभूमीवरील झगझगीत प्रकाशास अनुसरूनच करण्यांत येत असते. एरव्हीं तसें पाहिलें तर सर्वांचेच पोषाख नेहमीं परीटघडीसारखे स्वच्छ कुठें असतात ? रंगभूषेच्या बाबतींतहि असा आक्षेप उत्पन्न होऊं शकेल, कीं सर्वच लोक इतके गोरे कुठें असतात ?

नटाच्या स्वाभाविक स्वरूपांतच त्याला रंगभूमीवर कां आणूं नये ? याला उत्तर हेंच कीं, त्या झगझगीत प्रकाशांत आपल्या चेहऱ्याचा स्वाभाविक वर्ण खुलून दिसत नाहीं व चेहऱ्यावरील सूक्ष्म भाव-दर्शन प्रेक्षकांच्या नीट ध्यानांत येत नाहीं. यासाठीं रंगभूषा व वेषभूषा यांमध्यें थोडीशी अस्वाभाविकता आली तरी ती पत्करणें भाग आहे.

पार्श्वसूचन (prompting):—पार्श्वसूचन हा नाटयाचा अपरिहार्य घटक मानावा लागेल. नटास नक्कल कितीहि पाठ असली तरी पार्श्वसूचनास अजीबात फांटा देतां येत नाहीं. हौशी नटांच्या नाटकांत तर त्याची फारच आवश्यकता असते. पार्श्वसूचक एक असून चालत नाहीं. दोन बाजूंच्या पडद्यांत दोन व शक्य असल्यास पाठीमागें एक, अशा तीन पार्श्वसूचकांची योजना करणें श्रेयस्कर होय. पार्श्वसूचनांचेंसुद्धां शास्त्र आहे. त्याचाहि अभ्यास लागतो. पार्श्वसूचकाचा आवाज बारीक परंतु झारदार असावा. तो हळू बोलला तरी त्याचा शब्दन्‌शब्द नटांस स्पष्ट-पणें ऐकूं जावयास पाहिजे. पार्श्वसूचन करीत असतां नटाच्या थोडें पुढें पार्श्वसूचकानें अखंड वाचीत राहावयास पाहिजे. विशेषतः प्रत्येक वाक्याचे पहिले दोनतीन शब्द नटास स्पष्ट ऐकूं जाणें आवश्यक आहे. मोठें वाक्य असेल तर त्याचे तुकडे पाडून जेथें नवा तुकडा सुरू होतो, तेथील पहिले दोनतीन शब्द किंचित् अधिक स्पष्टपणें उच्चारावे. पार्श्वसूचकावर चुकणाऱ्या नटास सांभाळून घेण्याची जबाबदारी असते. कोणता नट सामान्यतः कुठें अडतो तें त्यास माहीत असावें लागतें. त्यासाठीं शक्यतों रोज तालमीच्या वेळीं त्यानें हजर रहावें व पार्श्वसूचन करावें. आयत्या वेळीं आणून उभ्या केलेल्या कोणत्याहि माणसाला पार्श्वसुचन करतां येईल, ही समजूत घातक आहे. पार्श्वसूचकांचें काम पत्करणें म्हणजे एक प्रकारचा स्वार्थत्याग होय. तालमीच्या वेळीं तें काम कंटाळवाणें वाटतें आणि प्रत्यक्ष नाटयप्रयोगाच्या वेळीं पार्श्वसूचकास क्षणभराची विश्रांति मिळत नाहीं; पडद्यामागून पार्श्वसूचन करावें लागलें तर नाटक पाहावयासहि मिळत नाहीं. परंतु प्रत्येक हौशी नाटयमंडळांत असे चारपांच स्वार्थत्यागी लोक असणें आवश्यक आहे.

---

११ प्रयोगाच्या दिवशीं

धंदेवाईक नाटक मंडळयांच्या नाटकांचे अनेक प्रयोग होत असल्यामुळें प्रत्यक्ष प्रयोगाबाबतचें त्यांचें सर्व तंत्र बसल्यासारखें असतें. त्यांत त्यांना कांहीं नाविन्य वाटत नाहीं. परंतु हौशी नाट्यमंडळांच्या नाटकांचा एखादादुसराच प्रयोग होत असल्यामुळें व बरेचसे नट अनभ्यस्त असल्यामुळें त्यांना त्या प्रयोगाबद्दल विलक्षण औत्सुक्य वाटत असतें. प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीं नट किंचित् बुजल्यासारखे होतात व एरव्हीं तालमींत न होणाऱ्या साध्या चुका त्यांच्याकडून होतात. यासाठीं हौशी नटांसाठीं कांहीं सूचना द्याव्याशा वाटतात.

नाटक सुरू होण्यापूर्वी रंगभूषा व वेषभूषा करण्यासाठीं सर्व नटांनीं रंगपटांत हजर व्हावें. किती वेळ आधीं यावें हें पात्रांच्या संख्येवर व वेषभूषेच्या स्वरूपावर अवलंबून राहील. परंतु प्रत्येक पात्रास संपूर्ण रंगभूषा व वेषभूषा करण्यास वीस ते पंचवीस मिनिटें सहज लागतात असा अनुभव आहे. नाटक सुरू होण्यापूर्वी सर्व पात्रांची भूषा पूर्ण होऊन त्यांस थोडा वेळ तरी शांत बसण्याइतका वेळ मिळाला पाहिजे, एवढें लक्षांत ठेवावें. शेवटच्या क्षणास घाईघाईनें भूषा आटपून येऊन रंगभूमीवर प्रवेश करणें कोणत्याहि नटास केव्हांहि श्रेयस्कर नसतें. रंगभूमीवर प्रवेश करण्यापूर्वी नटाचें चित्त स्वस्थ असावयास पाहिजे. स्टॅनिस्लाव्ह्स्कीसारखा मुरलेला नटहि या बाबतींत अत्यंत कटाक्षानें वागत असे. रंगभूषा व वेषभूषा करून नटानें नाटक सुरू होण्यापूर्वीच आपल्या भूमिकेमध्यें प्रवेश करावा असें त्याचें म्हणणें असे. बहुतेक हौशी नाट्यमंडळांच्या कारभारांत या कामीं अतिशय शिथिलता आढळून येते. रंगपटांत नट वेळेवर हजर राहत नाहींत, त्या योगानें वेळेवर भूषा पूर्ण होत नाहीं. त्यामुळें नाटक सुरू करण्यास उशीर होतो, किंवा शेवटीं कशीतरी घाईघाईनें भूषा उरकून येऊन नटांना अस्वस्थ मनःस्थितींत रंगभूमीवर प्रवेश करावा लागतो. नाटक सुरू करण्यास उशीर करणें म्हणजे अर्धा अर्धा तास आधीं येऊन बसलेल्या प्रेक्षकांस अन्याय करण्यासारखें आहे.

प्रेक्षकांस उगाच ताटकळत ठेवणें यासारखें नाट्यचालकांस दुसरें लांछन नाहीं—मग त्या धंदेवाईक नाटक मंडळ्या असोत नाहींतर हौशी नाट्यमंडळें असोत. यासाठीं रंगभूषा, वेषभूषा व रंगभूमीची सजावट, नाटक सुरू होण्यापूर्वी संपूर्णपणें तयार असावयास पाहिजेत. या बाबतींत दिग्दर्शक व व्यवस्थापक यांनीं अत्यंत साक्षेपी वृत्ति ठेविली पाहिजे. वेळेवर पडदा वर नेणें म्हणजे प्रेक्षकांची मनःस्थिति रसग्रहणास अनुकूल करून ठेवणें होय.

रंगभूमीची व्यवस्था, म्हणजे वेळच्या वेळीं पडदे पाडणें व उचलणें, त्या त्या प्रवेशाची सजावट करणें, इत्यादि कामें करण्यासाठीं स्वतंत्र व्यवस्थापक हवा. दोन प्रवेशांमधील किंवा अंकांमधील सजावट बदलण्यासाठीं जाणत्या माणसांची योजना करावी. कारण तें काम झटपट व सफाईनें करावयाचें असतें. दोन अंकांमध्यें निष्कारण जास्त वेळ घालविणें श्रेयस्कर नसतें. प्रेक्षकांस तें कंटाळवाणें होऊन बसतें. सामान्यतः दोन अंकांमध्यें दहा मिनिटांचा अवधि भरपूर होतो. क्वचित् पुढील अंकाची सजावट अधिक वेळ घेणारी असेल तर गोष्ट वेगळी. पडद्यांच्या नाटकांत तर कित्येक वेळां पुढील भागांत (यास कव्हर म्हणतात) एखादा प्रवेश चालू असतां पाठीमागें पुढील प्रवेशाची सजावट तयार करून ठेवावी लागते. किंबहुना कव्हरवरील प्रवेश मुद्दामच या हेतूनें घातलेला असतो. तो प्रवेश लहान असेल तर तेवढ्या थोड्या अवकाशांत पाठीमागील तयारी करावी लागते. म्हणून आधींच्या प्रवेशाची सजावट बदलून पुढच्या प्रवेशाची तयारी थोड्या अवधींत पूर्ण करणारे वाकबगार कार्यकर्ते लागतात.

नाटकांत वेळोवेळीं लागणाऱ्या वस्तूंची यादी आधींपासून तयार करून, प्रत्येक प्रवेशाच्या किंवा अंकाच्या सुरुवातीस त्या त्या वस्तु तयार आहेत कीं नाहीं तें पाहणें आवश्यक आहे. नाहींतर हौशी नटांच्या नाटकांत कित्येक गोंधळ उडवून देणारे प्रसंग निर्माण होतात. ‘ हेंच तें पत्र ’ म्हणून खिशांतून पत्र काढावयास जावें, आणि खिशांत पत्र ठेवावयास आपण विसरलों असें आयत्या वेळीं ध्यानांत यावें, म्हणजे काय फजिती होते, तें सांगावयास नकोच. असे प्रसंग हौशी नटांच्या नाटकांत

पुष्कळदां येतात; म्हणून ही सूचना केली आहे. यासाठीं आधींपासून त्या वस्तूंची यादी करून ठेवणें आवश्यक असतें. या बाबतींत स्मरणशक्तीवर अवलंबून राहणें धोक्याचें आहे.

एकदां पडदा वर गेला म्हणजे दिग्दर्शकाची बहुतेक जबाबदारी संपते. त्यानें फक्त बाहेर प्रेक्षागारांत बसून प्रयोग काळजीपूर्वक पाहावा, व मधून मधून रंगपटांत येऊन नटांच्या ठिकाणीं कांहीं ढोबळ दोष आढळल्यास ते त्यांच्या निदर्शनास आणून द्यावे. अभिनयाच्या बाबतींत सूचना त्या वेळीं देणें व्यर्थ असतें. ती वेळ टळून गेलेली असते. परंतु कोणाच्या रंगभूषेंत किंवा वेषभूषेंत दोष असेल, कोणाचें भाषण लोकांस नीट ऐकूं येत नसेल, तर तेवढा दोष त्या वेळीं सुधारून घेतां येतो. तेवढ्यापुरत्याच सूचना नटांस द्याव्या. अभिनयाच्या बाबतींत त्या वेळीं दोषदर्शन करणें इष्ट नसतें. त्या क्षणीं नटांस उत्तेजनाचीच अधिक आवश्यकता असते.

प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं नटानेंहि कांहीं गोष्टी ध्यानांत ठेवाव्या. आयत्या वेळीं पदरचीं वाक्यें दडपून देण्याची कांहीं नटांना संवय असते. ती त्यांना आपल्या फाजील आत्मविश्वासाची द्योतक वाटत असली तरी इतर नटांच्या दृष्टीनें अत्यंत घातुक ठरते. त्यांच्याबरोबर काम करणाऱ्या नटांस त्यामुळें गोंधळल्यासारखें होतें, इतकेंच नव्हे तर त्यांस सांभाळून घेणाऱ्या पार्श्वसूचकांसहि गोंधळांत पडल्यासारखें होतें. तसेंच तालमींत ज्या विविध क्रिया-उपक्रिया निश्चित झालेल्या असतील त्यांत आयत्या वेळीं बदल करूं नये. त्यानें स्वतःचाहि गोंधळ होण्याचा संभव असतो. नाटकाच्या संहितेंत व ठरलेल्या हालचालींत अगर क्रियांत जो फरक करावयाचा असेल तो दिग्दर्शकाची आधीं संमति मिळाल्याशिवाय करूं नये. तसें करणें म्हणजे दिग्दर्शक व इतर नट यांस दगा देण्यासारखें होय. नाटक चालू असतां आपला प्रवेश (entry) केव्हां आहे, यासंबंधीं प्रत्येक नटानें जागरूक राहिलें पाहिजे. ही त्याचीच जबाबदारी आहे. आपलें काम संपवून रंगपटांत आल्यावर मोठ्यामोठ्यानें गप्पा मारीत बसण्याची कांहीं नटांस संवय असते. त्या योगानें इतर नटांच्या व कार्यकर्त्यांच्या कामांत विक्षेप उत्पन्न होतो. नाटक चालू असतांना आपलें

सर्व लक्ष प्रयोगावर केन्द्रित व्हावयास पाहिजे. तेवढ्या अवधीपुरतें रंगभूमीवरचें विश्व तेंच आपलें विश्व, ही भावना नटानें बाळगावयास हवी.

वर वर्णिल्याप्रमाणें सर्व प्रकारें दक्षता घेऊन केलेला नाट्यप्रयोग सहसा अयशस्वी होणार नाहीं. रंगभूमीस आपण देवता मानतों. निष्ठापूर्वक तिची सेवा करणाऱ्या भक्तावर रंगदेवतेचा प्रसाद झाल्यावांचून राहणार नाहीं, असा प्रत्येक नटानें विश्वास बाळगावा.

परिशिष्ट

पुढील उतारा कै. गडकरीकृत "भावबंधन" नाटकांतील (अंक १ प्र. ५) आहे. भोळ्या धुंडिराजास कचाट्यांत पकडण्यासाठीं घनश्याम पोलिसाच्या वेषांत महेश्वरास हाताशीं धरून धुंडिराजावर चोरीचा आरोप ठेवतो व त्याच्याकडून कबुलीजबाब लिहून घेतो, असा प्रसंग आहे. हा प्रवेश बसवावयाचा झाल्यास भाषण-पद्धति, अंगविक्षेप, क्रिया-उपक्रिया इत्यादीसंबंधीं नटांस ज्या सूचना देतां येण्यासारख्या आहेत, त्यांचें स्थूल-मानानें टांचण कसें करितां येईल तें दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. दिग्दर्शकानें स्वतःच्या उपयोगासाठीं नाटकाची रंगावृत्ति कशी तयार करावी याची थोडीशी कल्पना यावी, हा उद्देश आहे.

(स्थळः—वेटिंग रूम, पात्रें : धुंडिराज; भोंवतालीं उतारू)

भाषणपद्धति		अंगविक्षेप, क्रिया-उपक्रिया, इ०
× विराम × विराम × विराम	धुंडिराजः—कांहीं[१] नाहीं म्हटलें तरी गाडीला अजून दोन कलाक अवकाश आहे ! तेव्हां गाडी सांपडावी असा अंदाज वाटतो बुवा ! ×पण काय नेम सांगावा ! गाडी निघून तर गेली नसेल ? × नाहीं, मी येण्याच्यापूर्वी गेली ती बाराची आणि ही दुसरी तिहीची. × अहो पहारेकरी, तिहीची गाडी गेली तर नाहींना ? आतांशा एक झाला आहे !	१ पडदा वर जातो त्यावेळीं धुंडिराजानें अंथरूण पांघरूण सारखें करीत असल्याची क्रिया करीत असावें. त्या योगानें या परिच्छेदांत विराम घेणें सोयीचें होईल.

पहारेकरी:—मघांच गेली ! [२]

धुंडिराज:—म्हणजे ? तिहीची गाडी गेली, आणि ती केव्हां ?

पहारेकरी:—बारा बाजतांना !

धुंडिराज:—अन् बाराची !

पहारेकरी:—बाराची गाडी आतां तिहीला येईल ! म्हातारबुवा, बसा बेफिकीर जरासे ! अन् जरा हुषार रहा. हल्लीं चोराचिलटांचा इथं फार त्रास आहे. (जातो)

धुंडिराज:—काय माणूस आहे ! जो तो आपल्याच ह्याच्यांत असतो. बाकी अशा मुशाफरखान्यांत असलींच माणसें पाहिजेत ! काय मुशाफरखाना हा ! घटकेच्या वस्तीसाठीं आलेल्या माणूसप्राण्यानें अशा चांगल्या जगांत किती घाण करून ठेविली आहे त्याचें आटोपशीर स्वरूप या मुशाफरखान्यांत पहायला मिळतें. जाऊं द्या, आपल्याला काय करायचें आहे ? जरा हातपाय आवरून मुकाट्यानें पडावें झालें !
× विराम ×[३] झोंप तर नाहींना लागायची ? म्हणजे मात्र गाडी अंगावरून गेली तरी कळायचें नाहीं ! या बारक्या घड्याळांना गजर असायला पाहिजे
× विराम होता. बाकी स्टेशनवरची घंटा म्हणजे गजघंटाच ती ! × लवंडतोंच जरा, बघूं या तर खरी काय गंमत होते ती ! (पडतो. एका बाजूनें पोलिस वेषानें घनश्याम, व महेश्वर येतात.)

२ पहारेकरी रंगभूमीवर फेऱ्या घालीत आहे असें दाखवावें, किंवा त्यानें पडद्यांतून उत्तरें दिलीं असतां चालण्यासारखें आहे.

३ लवंडण्याची क्रिया अर्धवट करावी व मध्येंच आठवल्यागत उठून बसावें.

× घनश्याम-महेश्वराच्या या संवादांत दोघांनींहि कुजबुजल्या-प्रमाणें हलक्या आवाजांत बोलावें. तसेंच दोघांनींहि भाषणांत गति वाढवावी.

घनश्यामः—×महेश, विसरूं नकोस कांहीं. नांव मोरेश्वर, आजीच्या गोष्टीची आठवण द्यायची. तो बघ अनायासें एका बाजूला पडला आहे. आणि पहारेकरी पेंगायलासुद्धां लागला तिकडे. आटोप लवकर! मोरेश्वराला तिकडे नेऊन मीं बसविलाच आहे. थोड्या वेळानें इथून गेल्यावर त्याला इकडे परत लावून दे.

महेश्वरः—तूं पोलिसासारखा कांहीं दिसत नाहींस!

घनश्यामः—काय, पागल आहेस काय? मी तसा दिसूं लागलों तर खोट्या पोलिसानें या म्हाताऱ्याला पकडण्याऐवजीं खरा पोलिस मलाच पकडील! बाकी प्राणावरच जर आलें तर परजिल्ह्यांतली केस आहे म्हणून सांगूं म्हणजे झालें? ते खोटे दागिने आहेत ना नीट?

× महेश्वरानें आवाज चढवावा.

महेश्वरः—लुक हियर, खोटे दागिने, खोटा पोलिस, खोटें काम, घनश्याम, खरें सांगूं तुला? ×या जगांत प्रेम हें एकच खरें आहे!

घनश्याम:—चूप ! आपल्या कामाला लाग ! (जातो)[४]

धुंडिराज:—झाली झोंप ! आतां " कराग्रे वसते लक्ष्मीः करमध्ये सरस्वती "—

महेश्वर:—ओहोहो ! कोण ? काका ? इथें कुठें तुम्ही ?

(जवळ जाऊन बसतो.)

धुंडिराज:—(स्वगत) कोण बरें ? आली पंचाईत ! (हसून) जरा गाडीनें जायचें आहे; या बसा—असें सतरंजीवर या ![५] बरें झालें बुवा भेटलांत ! कोणी ओळखीचें असल्याखेरीज बघा वेळ जात नाहीं !

महेश्वर:—काका, तुम्हीं मला अहोजाहोसुद्धां म्हणायला लागलांत ! फार वर्षांनीं भेटलों म्हणून कीं काय ?

४. या ठिकाणीं महेश्वरानें झोंपलेल्या धुंडिराजास ओलांडून जावें, व जातांना त्याचा पाय धुंडिराजाच्या पायांत अडखळतो, व त्या योगानें धुंडिराज जागा होतो, असें दाखवावें.

५. आधीं महेश्वरानें सतरंजी सोडून जरा बाजूला बसावें व या वाक्याबरोबर "असूं द्या—ठीक आहे" असें म्हणत जरा पुढें सरकावें.

× स्वगत भाषणाचा भाग किंचित् हलक्या आवाजांत व प्रेक्षकांकडे वळून म्हणावा.

× वरील प्रमाणेंच

धुंडिराजः—× (स्वगत) फार वर्षांपूर्वींची ओळख आहे ! आणखी जरा सलगींतला आहे ! नांव काय पण याचें ? पोरीबाळींच्या हातांवर रामनाम गोंदवतात किंवा पुरुषांच्या हातावर नाम रेखतात त्यापेक्षां नांव कपाळावर कोरायची कां नाहीं वहिवाट निघाली ? (उघड) अहो-जाहोच म्हणायचें आतां ! तुम्ही लोक आतां मोठे झालांत. हें बघ, आतां तुम्हांला-तुला-लहानपणच्या नांवानें हांक मारायची-पण तुझें लहानपणाचें नांव तोंडांतून मी काढायचा नाहीं !

महेश्वरः—काका, पहिल्यासारखें मोरूच म्हणावें लागेल !

धुंडिराजः— (स्वगत) × मोरू ! हा बहुतेक मोरेश्वरच ! (उघड) भलतेंच ! अहो, मोरू असें म्हणून कुठें भागतें आहे का ?

महेश्वरः—असें कां बरें म्हणतां काका ? एवढासा तर तुम्हीं मला खेळविला आहे ! तुम्ही विसरलां असाल; माझी आजी वारली त्यावेळीं—

धुंडिराजः—बरोबर, तुला आठवण आहे का रे अजून ? फार लक्षांत ठेवलेंस ! आणि आम्ही तुला जड डोक्याचा म्हणत होतों ? सांगू तुला आतां—कालमानाप्रमाणें माणसाला अक्कल वाढत जाते बरं कां ? [६]आतां, चांगला वडिलांचा कारभार पाहण्याजोगा झालास ! [७]वडील बरे आहेत ? घरचीं माणसें खुशाल ? आमच्या बरोबरीचीं माणसें बरें कां तीं ! थकले असतील आतां वडील तुझे ? आतां कामकाज सगळें तुलाच पहावें लागत असेल ? कांहीं कामाला निघाला असशील ?

६. महेश्वराच्या पाठी-वरून हात फिरवावा.

७. या व पुढील तीन चार चौकशीच्या प्रश्नांस महेश्वरानें 'हो

× विराम घेऊन पुढील दोनतीन वाक्यें किंचित् गति वाढवून म्हणावीं.	× आणि काय रे हें ? बरोबर सामान नाहीं, सुमान नाहीं ! हें पहा बुवा, प्रवासांत अशी फटिंगवृत्ति कामाची नाहीं ! अंथरायचें पांघरायचें ज्याच्या-त्याच्या बरोबर पाहिजे ! महेश्वरः——माझें सामान पलीकडच्या—त्या जागेंत आहे.	हो असें म्हणून किंवा केवळ मान हलवून प्रत्युत्तर द्यावें.
× येथपासून 'सामानसुमान जवळ पाहिजे' इथपर्यंतचें भाषण किंचित् गति वाढवून व आवाज चढवून म्हणावें. × विराम	धुंडिराजः—× आणि तूं इथं ? अरे काय म्हणावें तुम्हांला ? चोराचिलटांचा फार उपद्रव आहे बरें ! मला माहिती आहे ना ! माहिती आहे म्हणजे पोलिसानेंच सांगितलें ! जा घेऊन ये सामानसुमान सगळें—सामानसुमान जवळ पाहिजे ! × नाहीं गड्या, म्हटलें तें खोटें, अकलेचे तुम्ही आपले असेच पाहिल्यासारखेच ! तोंडावळा मात्र बदलला आहे. तूं जर सांगितलें नसतेंस तर तुला ओळखायची माझ्या बापाची-अरे वेडा आहेस का—तुझ्या बापाची सुद्धां ताकद नव्हती ! जा आण सारें सामान !	

महेश्वरः—जातों. पण हें एवढें जोखमीचें सामान आहे तें ठेवा तुमच्याजवळ; म्हणजे तें सामान घेऊन येतों! दागदागिने आहेत याच्यांत बरें का! जरा जपा म्हणजे झालें! जाऊं मी?

× आवाज तसाच कायम ठेवावा.

धुंडिराजः—× अरे जा रे, आमची बुद्धि म्हणजे कांहीं पोरा बुद्धि तेरा नव्हे! आम्ही जुनीं माणसें म्हणजे लचांडांत सांपडणारीं नव्हे बरें का?

महेश्वरः— गॉड ब्लेस यू ओल्ड फूल! (जातो)

× आवाज किंचित् चढवावा.

धुंडिराजः—(स्वगत) हें वळकटींत ठेवलें पाहिजे! ह्या पोरांना म्हणजे सुमारच नसतो! आपलें भाजीपाल्यासारखें उघडेंच घेऊन हिंडत होता! × जोखमीचें काम म्हणजे जोखमीचें काम!

(घनश्याम, मोरेश्वर येतात.)[८]

घनश्यामः—पुढें या जरा. या गृहस्थाचें नांव काय?

मोरेश्वरः—धुंडिराज! आमचे धोंडूकाका हे.

घनश्यामः—तुमचें नांव काय?

मोरेश्वरः— मोरेश्वर.

घनश्यामः—काय हो, या गृहस्थाला तुम्ही ओळखतां?

८ घनश्याम व मोरेश्वर प्रवेश करितात त्या वेळीं धुंडिराज वळकटींत दागिन्यांची मोटळी ठेवण्यांत गुंतला आहे असें दाखवावें. त्या वेळीं

× विराम घेऊन मोरेश्वराकडे रोखून पाहत किंचित् अडखळत बोलावें.

धुंडिराजः—× हा मोरू तर तो कोण? मोरूच ना तूं?

मोरेश्वरः—हो काका!

धुंडिराजः—हो. मोरूच हा! पण तो कोण होता?

घनश्याम व मोरेश्वर यांजकडे त्याची पाठ असावी. घनश्यामाच्या बोलण्यानें त्यानें चमकून मागें पहावें.

× आवाज चढवावा.

× आवाज आणखी चढवावा

घनश्यामः—मोरेश्वर, तुम्ही आपल्या जागीं जाऊन बसा. (मोरेश्वर जातो) × तो कोण हें तुला पाहिजे नाहीं का? तो कोण आहे तें तुला माहीत आहे, तूं कोण आहेस हें त्याला माहीत आहे, आणि तुम्ही दोघे कोण आहांत हें मला माहीत आहे! अरे थेरड्या, गलथानपणाचें सोंग पांघरून अशा बदमाषा करतां काय? गरिबीच्या पांघरुणाखालीं अशा चोऱ्या फार दिवस लपत नाहींत! × [१]तुझ्या बापाचा माल आहे का हा? काय आहे यांत बोल!

धुंडिराजः—दागदागिने आहेत यांत.

घनश्यामः—कुठून आणलेस?

धुंडिराजः—हे एका इसमानें मजजवळ ठेवायला दिले आहेत.

घनश्यामः—त्याचें नांवगांव सांग—

धुंडिराजः—मला वाटलें त्याचें नांव मोरेश्वर आहे म्हणून.

१ दागिने ठेवून अर्धवट गुंडाळलेल्या वळकटीस लाथ किंवा हातांतील छडी मारावी.

X आवाज व गति वाढवावी.

घनश्यामः—X तुझा बाप आतां गेला तो मोरेश्वर ! म्हातारड्या, मुकाट्यानें कबुलीजबाब दे. पलीकडच्या वेटिंगरूममधून तूं आणि तुझ्या त्या साथीदारानें त्या मुलतान्याचे हे दागिने चोरलेले मला माहीत नाहीं कीं काय ? ही पहा चोरीच्या मालाची यादी, आणि हा चोरीचा माल ! त्यानें चोरले आणि तूं आपल्याजवळ दडविलेस. फार दिवसांनीं दोघे सांपडलांत. आतां जास्त गडबड करूं नकोस.

X येथपासून पुढील भाषणांत स्वर रुद्ध ठेवावा.

धुंडिराजः—X आकाश कोसळलें हो माझ्यावर ! काय बोलतां आहांत हें !

X दटावणीचा चढा आवाज व गति कायम ठेवावी.

घनश्यामः—X अक्षर बोलूं नको म्हणून सांगितलें ना ? मुकाट्यानें चौकीवर चल आणि कबुलीजबाब लिहून दे. तुला काय बोलायचें असेल तें कोर्टांत मॅजिस्ट्रेटपुढें बोल.

धुंडिराजः—मी पोराबाळांचा धनी आहें हो ! मला चौकीवर नेऊं नका. माझी काय चूक झाली असेल तर आपले पाय धरतों. मी एक अब्रूदार गरीब मनुष्य आहें ! मला चौकीवर नेऊं नका. मला इथें आपल्या पायांपाशीं शासन करा. पण माझी अब्रू घेऊं नका. साहेब,[१०] माझ्या कच्च्याबच्चांचे बाप व्हा !

X वरील प्रमाणें

घनश्यामः—X खरें सांग केलीस कीं नाहीं चोरी ?

१०. 'आपले पाय धरतों' म्हणून धरलेले पाय पुढील वाक्याच्या वेळीं सोडावे व या

ठिकाणीं पुन्हां पायांस हात लावावा.

धुंडिराजः—मी काय बोलूं! माझी बोबडी वळली! आपणच माझ्याबद्दल बोला आणि कसेंतरी करून माझीं मुलेंबाळें वांचवा. आपल्या हातीं अब्रूनिशीं मला माझ्या मुलांबाळांत नेऊन सोडा एकदांचा. मी लबाड मनुष्य नाहीं हो!

× वरील प्रमाणें

घनश्यामः—× मग काय त्या हरामखोराच्या संगतीनें फसलास?

धुंडिराजः—नशिबानें फसलों खरा! पण साहेब, आपण माझे धर्माचे आईबाप आहांत. मला सोडवा हो कसें तरी! माझ्या मुलांना जर हें कळलें तर तीं जागच्या जागीं तडफडून पटापट प्राण सोडतील. अगदीं लहान लहान आहेत हो सगळीं!

× विराम

× विराम

घनश्यामः—तुझ्यावर दया करायला ×—पण तसा मोकळा तरी सोडावा कसा तुला? × थांब, पहिल्यानेंच पकडला आहे नाहीं का तुला? पूर्वी कुठें शिक्षा झाली आहे का तुला?

धुंडिराजः—मी कुटुंबवत्सल मनुष्य आहें हो! सरकारदरबार आम्हांला माहीतसुद्धां नाहीं.

घनश्यामः—थांब, संशयाचा फायदा तुला देतां येण्यासारखा आहे. आजच्या अपराधाचा कबुलीजबाब लिहून दे, आणि पुन्हां असें करूं नकोस. पुन्हां अशा बदमार्षीत सांपडलास तर मात्र दोन्ही वेळचा खटला भरण्यांत येईल. सहीसाक्षीनिशी कबुलीजबाब लिहून देत असलास तर एक वेळ तुझ्यावर दया करीन.

धुंडिराजः—देतों लिहून वाटेल तो जबाब. ×पण माझ्यावर कांहीं येणार नाहीं ना ?

घनश्यामः—नाहीं येणार. मी पोराबाळांचा बाप आहे. पोराबाळांचें नांव काढलेंस म्हणूनच एक वेळ गय केली. हा कबुलीजबाबाचा नमुना. यांत तुझें नांव, गांव, तारीख एवढीं बदलून आपल्या हातानें नक्कल कर. थांबा, एक साक्षीदार बोलावतों, त्याच्यादेखत लिही. हो—पण हे तिसऱ्याला कळून उपयोगी नाहीं. नाहींतर फुकट मरशील. दम खा. मसुद्यांत फेरफार काय करायचा तेवढें लक्षांत आलें ?

धुंडिराजः—आलें आहे सरकार.

घनश्यामः—मग मी साक्षीदार बोलावून आणतों, त्याच्यादेखत मुकाट्यानें नक्कल कर म्हणजे झालें. कबुलीजबाबाला तुझा दस्तुर पाहिजे. लाग, लिहायला लाग. हें घे लिहिण्याचें सामान. (धुंडिराज लिहूं लागतो) [मोठ्यानें] ए मोरेश्वर, इकडे ये.[11] लाग लिहायला लाग तूं. लवकर लिही. अजागळाप्रमाणें मध्येंच कांहीं विचारूं नकोस. (मोरेश्वर येतो) मोरेश्वर, तुझ्यादेखत हा म्हातारा लिहीत आहे. त्याची सही झाली म्हणजे त्याच्याखालीं साक्ष घाल. लिहायला येतें कीं नाहीं ?[12] घे हा कागद. कर सही. या इथें बाजूला साक्ष घाल. (मोरेश्वर सही करतो. घनश्याम कागद हातीं घेतो) मोरेश्वर, तुझें काम झालें. जा आपल्या रस्त्यानें. (तो जातो) धुंडिराज, पुन्हां असें

× विराम

११. या वेळीं धुंडिराजानें अजगळासारखें घनश्यामाकडे पाहत असावें.

१२. या प्रश्नास मोरेश्वरानें बावळटपणानें "हो, मास्त-

करणार नाहींस ना ? एवढ्या गुन्ह्याबद्दल भिऊं नकोस. घरीं जायला तूं मोकळा आहेस. धुंडिराजः—सरकार, आपले उपकार मी जन्मभर विसरणार नाहीं. (पायांवर डोकें ठेवतो. गाडीची घंटा होते.) घनश्यामः—एक पस्तीस अपट्रेन आली वाटतें ?	रनीं शिकवलं आहे" असें कांहींतरी प्रत्युत्तर द्यावें. पुढें सही कर-तांना फाऊंटनपेन पेनसिलीप्रमाणें जिभेला लावणें, यासारखी अजागळपणाची क्रिया करावी.
